UNIV. OF
CALIFORNIA

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen

Zum Gebrauche für Vorlesungen

von

Friedrich Theodor Vischer

Kunstlehre

Die Musik

Zweite Auflage

Herausgegeben von Robert Vischer

Meyer & Jessen Verlag / München

1923

Digitized by Google

UNIV. OF
CALIFORNIA

Digitized by Google

UNIV. OF CALIFORNIA

Zweite Gattung.

Die subjektive Kunstform oder die Musik.

a) Das Wesen der Musik.

a. Überhaupt.

§ 746

Der Schritt zur Auflösung der Objektivität, welcher in der Malerei sich ankündigt (vgl. § 659), muß ausgeführt, der Gegenstand ganz in das Subjekt hereingezogen und in dessen innere Bewegtheit aufgehoben werden, damit erst die Subjektivität in ihr volles Recht eintrete. Nur dadurch wird es möglich, daß auf einer weiteren Stufe, welche allerdings durch den Begriff des Schönen und seine Begründung im Lebensgesetze selbst gefordert ist, das Objekt nunmehr als eine neue Schöpfung wieder aus dem Geist hervorgehe.

Der Eintritt der Musik ist in der Malerei so vorbereitet, daß man sagen kann, man höre überall ihren Schritt schon an der Pforte. Es ist in der Lehre dieser Kunst auf allen wesentlichen Punkten gezeigt, wie sie an der Grenze der bildenden Künste steht, wie zuerst überhaupt durch das Prinzip ihrer Darstellungsweise, wonach sie einen bloßen Schein der Dinge auf die Fläche wirft, sodann durch das Überwiegen des Ausdrucks, die vielgestaltige Handlung, die Aufnahme der elementarisch ergossenen Medien, namentlich aber durch die Magie der Farbe der Charakter der Objektivität soeben sich verflüchtigen zu wollen scheint, es ist diese Beleuchtung insbesondere in dem angeführten Paragraphen durch die Worte zusammengefaßt, es sei die subjektive Bewegtheit in dem Maße eingedrungen, daß zum Durchbruch ihres Übergewichts nur noch ein Schritt fehle. Hegels treffender Ausdruck ist, daß in der Magie des Kolorits das Objektive gleichsam schon zu verschweben beginne und die Wirkung fast nicht mehr durch etwas Materielles geschehe (Ästh. Bd. 3, 126). Allein die Malerei ist und bleibt

507073

Digitized by Google

noch bildende Kunst, stellt ihr ideales Weltbild noch dem Subjekt gegenüber als ein Objekt, das außer ihm, der eigentlichen Bewegung ermangelnd, im Raume verharrt. Welche tiefen Mängel selbst für die reichste unter den bildenden Künsten hieraus fließen, haben wir gesehen. Wie warm sie sich auch an das Innere des Zuschauers schmiegt, die Scheidewand zwischen ihr und ihm bleibt stehen, die ausschließende Natur des Räumlichen legt sich zwischen beide. Es ist am gegenwärtigen Orte nicht die Aufgabe, dies in der bestimmten Richtung auseinanderzusetzen, daß noch einmal gezeigt würde, was Alles die Darstellungsmittel der Malerei nicht zu geben vermögen, um dadurch unmittelbar zu der Notwendigkeit fortzuführen, daß ein anderes Darstellungsmittel ergriffen werde, sondern wir sprechen erst von dem geistigen Akt und seinem Grundgesetz im Ganzen und Großen. Dieses, das Grundgesetz der Einteilung der Kunst in Künste, haben wir (§ 537) in dem Fortgange von der Objektivität zur Subjektivität und zur höheren Einigung beider gefunden, derselben Kategorie, worauf die Stufen des Systems: das Naturschöne, die Phantasie, die Kunst beruhen. Der Geist der Kunst stellt das Abbild seines inneren Gebildes zuerst als Objekt in den Raum hinaus, wo es dem Zuschauer begegnet wie der naturschöne Gegenstand. Er gewinnt durch diesen Akt die ganze Schärfe und Klarheit der Gegenüberstellung, aber er verliert auch so viel, daß er in seinem Gebiete denselben Weg wiederholen muß, den die Phantasie vor der Kunst einschlug, als sie das naturschöne Objekt zuerst ganz aufzehrte, in ihr Inneres nahm, in ein bloß inneres Bild verwandelte. Der Künstler hat den Stoff, den er als Inhalt eines Skulpturwerkes, Gemäldes räumlich von sich abstößt, wohl vorher im Innern gehegt und durchdrungen, aber diese Durchdringung wird schon im Innern keine vollendete, es wird eine Antithese in der Synthese gewesen, ein Rest vom Fremdheit wird zurückgeblieben sein und eben dies wird der Zuschauer fühlen, denn alles räumliche Sein trägt den Charakter des Ausschließenden. Es muß eine noch innigere, eine absolute Durchdringung geben, worin das Gegenüber ganz flüssiges Ineinander, das Hinausgestellte ganz innerstes Eigentum bleibt, und zwar schon im inneren Akte selbst, wo ebendaher derjenige, der das Kunstwerk genießt, mit seinem innersten Selbst darein eingeht oder umgekehrt es in sein innerstes Selbst eingehen, diese Zwei ineinander aufgehen fühlt. Zu § 551, S. 176 ist gesagt: es werde in einer auf die

Digitized by Google

bildende Kunst folgenden zweiten Kunstform ein Ineinandergären von Objekt und Subjekt eintreten, welches innig er, aber dunkler sei als das Verhalten in der bildenden Kunst; diese sei mehr und weniger als jene vorerst auf die folgende subjektive Form; die Bestimmtheit der Gegenüberstellung zwischen dem Naturschönen und Künstler, dem Künstler und seinem Werke sei ebensosehr noch eine Behaftung mit der Natur, ein Bedürfen des gegebenen Glieds in der Antithese; mit dem „Zurückschlingen der Welt in das Herz", das jene subjektive Kunst zu vollziehen haben werde, sei die Klarheit des Gegenschlags, aber auch diese Behaftung mit dem Objekt aufgehoben und eine Wiederherstellung des letzteren vorbereitet, welche von ungleich hellerem Bewußtsein begleitet sein werde. Von den zwei Seiten, welche in diesen Sätzen hervortreten, ist zuerst schlechthin diejenige zu betonen, von welcher dieser neue Schritt der Kunst als unendlicher Fortschritt erscheint. Diese Kunst muß jetzt den Standpunkt des subjektiven Idealismus einnehmen und sie wird sein Unrecht teilen, aber hier gilt vorerst sein Recht. Die Philosophie mußte den Realismus zerstören und erst die Wahrheit, daß das Subjekt Inhalt, Maß und Ziel aller Dinge ist, bis zu der Spitze treiben, wo es unmöglich war, aus dem Subjekt, das allen Gegenstand verschlungen hatte, wieder ein Objekt zu konstruieren, ehe sie den Weg zum Wiederaufbau der Welt, zum Idealrealismus fand; ebenso muß die Kunst, nachdem sie in der bildenden Form das Objekt dem Geiste gegenüber hingestellt und stehen gelassen, die Wahrheit, daß alles Objekt nur so viel ist, als es für den Geist ist, erst dahin treiben, daß sie dasselbe völlig aufzehrt, ehe sie es aus diesem Grab und Schacht neugeboren, vom Geiste gesetzt und durchdrungen wieder zu Tage bringt. Allerdings aber läßt sich dies gar nicht aufstellen, ohne daß sogleich auch das Unrecht dieses Standpunkts ausgesprochen wird. Auch der Paragraph sagt daher bereits, daß der Eintritt der Kunst in das Prinzip der reinen Subjektivität ein notwendiger Durchgang zu einem höheren Dritten sei, und behauptet dies als Forderung des Begriffs des Schönen und seiner Begründung im Lebensgesetze selbst. Das Schöne ist die Idee in begrenzter Erscheinung; alle Erscheinung der Idee ist aber wesentlich Erscheinung in der Form des Sichtbaren. Die Idee ist das Leben, das Leben aber ist die Bewegung der Kräfte, welche in Körpern Gestalt haben; das Dasein der Idee ist daher vor allem Verkörperung. In dem organischen Körper

Digitized by Google

blitzt aus der feinsten Bildung der Materie der Geist auf, der unendlich mehr als alle Materie, richtiger die Wahrheit aller Materie ist, aber nicht anders als so, daß sie seine Basis, sein Organ bleibt. Die Kunst wird daher das Sichtbare der Körperwelt nun verlassen dürfen, um es wieder zu suchen, sie wird es nicht getilgt, sondern in Wahrheit nur *verborgen* haben und daraus folgt, daß diejenige Kunstform, welche sich auf diesen Standpunkt stellt, einen eigentümlich zweiseitigen, ebensosehr weiter, nach einer höheren Stufe, weisenden, als für sich berechtigten und selbständigen Charakter tragen wird: ein Begriff, der im Folgenden zu entwickeln und dann mit dem ganzen Gewichte der Ausdrücklichkeit herauszustellen ist. Jede Kunst zeigt durch ihre Mängel hinüber auf die anderen, keine so fühlbar, so schwebend wie die Musik.

§ 747

Das Subjekt, welches allen Gegenstand aufgehoben in sich trägt, kann in der Kunst nur das *fühlende* sein. Vermöge innerer Notwendigkeit besteht daher im Leben der Phantasie eine besondere Form, worin dieselbe mit ihrem ganzen Wesen sich auf den Standpunkt des Moments der Empfindung stellt und bloß innerhalb derselben bildet (vgl. § 404). Die Auffassung der empfindenden Phantasie ist schlechthin eigentümlich, durch keine andere zu ersetzen und ebendadurch berufen, eine selbständige Kunstform zu begründen.

Zuerst ein Wort zum Schutze des Wechsels zwischen den Ausdrücken: Gefühl und Empfindung. Die psychologische Terminologie ist gewohnt, Empfindung vom sinnlichen, Gefühl vom geistigen Innewerden zu gebrauchen. Allein die Sprache bezeichnet unbestritten auch rein sinnliche Erregungen der Lust und Unlust als Gefühle, und umgekehrt wendet sie mit solcher Bestimmtheit das Wort Empfindung im intensiven, geistigen Sinn an, daß wir uns schon in § 404 jener Schulvorschrift nicht bequemen konnten. Ist eine Unterscheidung im Sprachgebrauche wahrzunehmen, so scheint sie uns darin zu bestehen, daß man mit dem Ausdruck Empfinden gewöhnlich den Aneignungsakt eines Objekts bezeichnet, mit dem Ausdruck Gefühl aber absolut von dem

Digitized by Google

ganzen Verhalten der Seele zu gebrauchen vorzieht; man ſagt lieber: dies im Gemälde, Gedicht uſw. iſt empfunden, als: gefühlt. Da nun die Unterſchiede der Phantaſie in § 404 darauf begründet ſind, daß dieſe ſich mit ihrem ganzen Weſen in den Standpunkt des einen oder anderen der Akte legt, welche die Momente ihrer Tätigkeit bilden, ſo wurde ſchon dort geſetzt: empfindende Phantaſie, weil dieſe darin beſteht, daß die äſthetiſche Schöpferkraft ſich auf jene Seite der Anſchauung, welche im Akte des innigen Aneignens beſteht, und auf jenen Anfang der bildenden Erzeugung wirft, welche den Stoff erſt in das unbeſtimmte Weben begeiſterter Stimmung taucht. — Von bloß ſinnlichem Gefühle kann in der Äſthetik natürlich nicht die Rede ſein. Eigentlich gibt es gar kein ſolches, denn was auf die Sinne ſo oder anders, ihre organiſche Stimmung fördernd oder ſtörend einwirkt, muß erſt von der Seele ergriffen, ihrem Innewerden angeeignet ſein, ehe es ein beſtimmtes Gefühl, Luſt oder Unluſt, bewirkt. Eine Seelenſtimmung nun, die nur auf einem ſo apperzipierten bloßen Sinneneindruck beruht, iſt allerdings ein bloß ſinnliches Gefühl zu nennen in Vergleichung mit anderen. Die Kunſt aber hat mit dieſem Gebiete nichts zu ſchaffen. Das ganze Syſtem des Sinnenlebens tritt jedoch in der Einbildungskraft als ein innerlich geſetztes noch einmal auf und ſo gibt es eine Welt von Stimmungen, welche eine verinnerlichte Reminiſzenz der ſinnlichen Gefühle darſtellen. Auf dieſe kann allerdings die Kunſt ſich werfen und davon muß weiterhin mit Nachdruck die Rede ſein, doch nur um zu zeigen, daß dies nicht wahre Kunſt, dieſe hat es nur mit dem Gefühle zu tun, das in näherem und nächſtem oder entfernterem Sinn einen ethiſchen Kern hat.

Der gegenwärtige Paragraph iſt nun eine weſentliche Ergänzung von § 404; der tiefere Beweis, daß im Organismus der Phantaſie eine Notwendigkeit liegt, in der empfindenden Form aufzutreten, wurde dort der vorliegenden Stelle in der Kunſtlehre vorbehalten. Zunächſt ganz allgemein philoſophiſch hat der vorhergehende Paragraph begründet, daß die Kunſt eine beſondere Geſtalt erzeugen muß, worin das Subjekt Alles, worin aller Gegenſtand in dasſelbe aufgegangen iſt, daß dieſes einmal ganz und ausſchließlich zum Rechte kommen muß, um zu zeigen, daß es auch in der bildenden Kunſt überall nicht das bloße Objekt, ſondern ſeine Durchdringung und Durchgeiſtigung war, was dem Stoffe ſeinen Kunſtwert gab. Fragt es ſich nun, wie dieſe Forde-

Digitized by Google

rung sich realisieren soll, so leuchtet ein, daß dies durch keinerlei Verhalten geschehen kann, worin der Geist auf gegebene Objekte als solche gerichtet ist. Die Anschauung hat das Ihrige in der bildenden Kunst, die auf ihren Standpunkt sich stellte, getan; ob die verinnerlichte Anschauung, die Vorstellung, also das Einbilden ganz allgemein, ebenfalls den Standpunkt abgeben kann, auf den die Phantasie sich stellt, kann hier nicht zur Sprache kommen, denn auch diese Form beruht auf bestimmtem Verhalten zu Objekten. Es bleibt also nur das Subjektivste im Subjekt, das Gefühl, als Organ der geforderten Leistung übrig: die Form, von der sich gar nichts prädizieren läßt, was zu der Bestimmung: m i r ist es so und so zu Mute, in m i r klingt die Welt so und so an, irgend eine weitere, einem Objekt entnommene Eigenschaftsbestimmung hinzubrächte. Allein wir sind im ä s t h e t i s c h e n Gebiete, wir reden nicht vom Gefühl überhaupt, sondern von der P h a n t a s i e als Gefühl, also von dem Gefühl, wie die Kraft der Phantasie sich in dasselbe legt und das Ganze ihrer Tätigkeit in diesem Elemente durchführt, so daß, was in anderen Gebieten Anschauung, Einbildungskraft, Erzeugung des reinen inneren Urbilds ist, auch hier, jedoch in anderem Sinne, anderer Form vor sich geht. Nach jener Bezeichnung wäre das Gefühl eigentlich ein Unsagbares, Unaussprechliches, denn ohne alle und jede Hilfe objektiver Prädizierung läßt sich doch im Grunde kein Wort finden, zu sagen, wie mir zu Mute ist; eben in dieser Lücke aber werden wir nun die Phantasie als empfindende eintreten sehen. Es ist im vorhergehenden Paragraphen zugleich mit der ersten Einführung in dieses neue Gebiet ausgesprochen, wie dasselbe allerdings über sich selbst hinausweist, ebenso bestimmt aber ist dessen reine Selbständigkeit behauptet. Dies findet nun genau seine Anwendung auf das Gefühl als Urheber der sich nunmehr eröffnenden Kunstform. Die Phantasie wird jene Lücke in gewissem Sinne ausfüllen, doch keineswegs so, daß das nun zu einer Welt von inneren Formen und Unterschieden entwickelte Element gegenüber dem Dringen des Geistes auf objektive Bestimmtheit nicht noch immer als eigenschaftslos, unterschiedslos sich darstellte: dies ist die eine Seite, welche merkbarer als in anderen Künsten fortleitet, weiterweist; aber ebenso gewiß ist, daß das Gefühl mit jener Art von Sprache, die es als Form der Phantasie und Kunst gewinnt, Solches sagen kann, was durch gar kein anderes Organ hinreichend gesagt werden kann. Kein Bild, kein Wort kann dies

Digitized by Google

Eigenſte und Innerſte des Herzens ausſprechen wie die Muſik, ihre Innigkeit iſt unvergleichlich, ſie iſt unerſetzlich, ein rein ſelbſtändiges, in reiner Eigenkraft beſtehendes Weſen. Ja die Betrachtung der Muſik müßte eigentlich in ganz anderem Umfang als die der anderen Künſte in die Pſychologie gezogen werden. Was die letzteren betrifft, ſo genügt es dieſer Wiſſenſchaft, die inneren Unterſchiede der Phantaſie, worauf ſie beruhen, im Allgemeinen aufzuzeigen, was aber das Gefühl ſei, erfahren wir ſo entſchieden nur durch die Kunſtform, die es ſich durch die Bildungskraft der Phantaſie in der Muſik gibt, daß eigentlich der Apparat dieſer Kunſt vom Pſychologen zu Hilfe zu nehmen iſt, um das innere Leben des Gefühles, auch abgeſehen von der Kunſt, zu beleuchten; von der Anſchauung, von der Vorſtellung wiſſen wir auch ohne die Kunſt, über das Gefühl belehrt nur ſie uns.

§ 748

Im Gefühle wird das Subjekt ſeiner ſelbſt inne, wie es in ſeinen Lebensbedingungen durch die objektive Welt gefördert oder gehemmt iſt. Es vollzieht nicht den unterſcheidenden Akt des Bewußtſeins, welches Subjekt und Objekt auseinanderhält und das letztere durch Prädikate beſtimmt; es wird in ſeiner Reinheit nur gefaßt, wenn es von dieſem Akte, der es zwar zu begleiten pflegt, in der Betrachtung ganz getrennt gehalten wird; es iſt daher vergleichungsweiſe dunkel, indem es nur ſeine eigene Stimmung, nichts von dem Gegenſtand ausſagt, durch den ſie erregt iſt. Es iſt aber eine ungleich tiefere Form des Seelenlebens als das Bewußtſein, indem es die objektive Welt in das innere Leben des Selbſt und deſſen einfache Idealität verwandelt. Seine Bewegung iſt unwillkürlich, aber ebenſoſehr verhüllte Freiheit. In ihm iſt der reine Akt des Selbſtbewußtſeins, von dem alle Tätigkeit des Denkens und Wollens ausgeht, in geiſtiger Naturform vorgebildet.

Um den Inhalt des Paragraphen zu erläutern, wird es am zweckmäßigſten ſein, zuerſt die Begriffe: Bewußtſein und Selbſtbewußtſein

Digitized by Google

klar zu unterſcheiden; es wird dann die Natur des Gefühls, wie es die Mitte zwiſchen dieſen beiden Akten, ja die Mitte der ganzen Geiſteswelt bildet, leichter zu faſſen ſein. Das Bewußtſein iſt der Akt, wodurch das Subjekt in klarer Gegenüberſtellung ſein Ich und das von außen gegebene Objekt auseinanderhält und in der Unterſcheidung zugleich zuſammenfaßt. Es erwacht an der Hand der ſinnlichen Wahrnehmung, d. h. insbeſondere an der Tätigkeit des Geſichtsſinnes, denn dieſer iſt es, der Grenzen aufzeigt und die Raumvorſtellung vermittelt, welche die nächſte Bedingung jenes unterſcheidenden Aktes iſt; wogegen die Sinne, welche auf unmittelbarer Berührung mit dem Gegenſtand und ſeiner Auflöſung und Verflüchtigung beruhen: Taſtſinn, Geruch und Geſchmack, alle Sinne der nicht unterſcheidenden unmittelbaren Empfindung tiefer im Gebiet der reinen, dunkeln Sinnlichkeit liegen. Nur der Taſtſinn, ſofern er uns durch den Stoß auf das Feſte überhaupt von Körpern überzeugt, hat näheren Anteil an jener Bedeutung des Geſichtsſinns. Das Bewußtſein iſt nun wohl klare, geiſtige Gegenüberſtellung und Zuſammengreifung des Subjekts und Objekts, aber noch kein Akt höherer Einheitsbildung. Das Ich geht noch nicht in ſich, um ſich als das wahrhaft Tätige in dieſem Akte zu erfaſſen, ſondern erſcheint ſich nur in und mit dem Objekte, das ihm ein von außen gegebenes iſt; es iſt Antitheſe mit bloß äußerlicher Syntheſe, denn es bleibt ganz unentwickelt, ob in der Syntheſe das Ich nur ein Aufnehmendes oder vielmehr ein wahrhaft Tätiges ſei, ganz ähnlich, wie im phyſiſchen Sehen ohne Zutritt des Denkens die poſitive Tätigkeit des Auges unbewußt vor ſich geht und der Gegenſtand einfach dieſem Organe ſich zu geben ſcheint. Der Begriff der Antitheſe mit unvollkommener Syntheſe haben wir in der Anmerkung zu § 746 ſchon auf das Verhalten des Geiſtes in der bildenden Kunſt angewandt, und wirklich ſteht dieſe, obwohl mit unendlichem Gehalt erfüllt, noch auf dem Standpunkte des bloßen Bewußtſeins. Wir kommen darauf zurück. — Das Selbſtbewußtſein dagegen iſt der abſolute Akt der Reflexion des Ich auf ſich ſelbſt, in welchem die Antitheſe gegen ein von außen gegebenes Objekt nebſt der bloß äußerlichen Syntheſe abgeworfen und ſo das Ich nur ſein eigenes Objekt iſt. Daß in dem Ich, wiefern es in dieſer Einheit des Unterſchiedenen Objekt iſt, die ganze Welt der eigentlichen Objekte eingeſchloſſen liegt, daß das Ich die unentfaltete Welteinheit iſt, dies bleibt in dem abſtrakten Urakt

Digitized by Google

des Geistes, den wir Selbstbewußtsein nennen, noch unerschlossen, als bloße Möglichkeit zurückgehalten. In der Tat kann das Universum nicht anders begriffen werden denn als ein in unendlichem Überbau von Formen auf Formen sich wiederholendes Auseinanderlegen, Zusammenfassen und Ineinanderschieben, Wiederauseinanderlegen und Ineinsbilden eines ewig geeinigten Gegensatzes von zwei Gliedern, die wir je nach der Form und Stufe verschieden, schließlich aber als Subjekt und Objekt bezeichnen. Im Selbstbewußtsein ist diese gegensätzliche Weltbewegung in die einfache Einheit des nur sich selbst in sich gegenübertretenden Ich zusammengespannt. Soll nun dieselbe sich entfalten, so muß das Selbstbewußtsein sich wieder mit dem Bewußtsein vereinigen, das ein wirkliches, dem Subjekte zunächst fremdes, von außen gegebenes Objekt hinzubringt. Der Geist, der als Selbstbewußtsein sich in seiner reinen Tätigkeit erfaßt hat, geht aber nun mit dieser Voraussetzung seiner Autonomie an das gegebene Objekt und verarbeitet es in das Seinige. Die Formen des Denkens und Wollens sind die Realisierung des Selbstbewußtseins, die Entfaltung seines erst unaufgeschlossenen Wesens, wonach es nichts Anderes ist als die in den Einen, idealen Punkt des Ich, das sich selbst Objekt ist, zurückgegangene Ausbreitung aller Dinge, die sich aus dem Punkte wieder auswickeln soll, nun aber so, daß der Geist die tätige Macht ist, die in ihrer Arbeit Alles durchdringt, das Objekt denkend in den Begriff aufhebt und den Begriff wollend in objektives Dasein übersetzt. Da nun keine Form des Geistes für sich allein besteht, so haben wir zu fragen, wie sich das Bewußtsein im oben bestimmten, gewöhnlichen Sinn, d. h. abgesehen von dieser tieferen Vereinigung mit dem Selbstbewußtsein, zum Denken verhalte, und die Antwort ist, daß es nicht anders auftritt als mit einem Denken, aber, sofern es eben unterschieden ist von dessen ganzem, prinzipiellem Prozesse, nur mit der formellen Tätigkeit des Denkens, also ohne dessen Fortgang zur spekulativen Idee. Ohne sich von der Grundlage jener, noch auf den Kategorien der Sinnlichkeit ruhenden Antithese von Subjekt und Objekt zu befreien, ist also das Bewußtsein von Denkbestimmungen durchzogen und gibt seinem Akte der unterscheidenden Gegenüberstellung Ausdruck durch das *Wort*. Es bestimmt das Objekt und dessen Verhältnis zum Subjekt, es prädiziert, es *urteilt*. — Vergleichen wir nun das *Gefühl* zuerst mit dem bloßen Bewußtsein, so ist es nach der einen Seite ärmer als dieses: es prädi-

Digitized by Google

ziert nicht, es urteilt nicht, es ſagt nichts vom Objekt aus. Es iſt dunkel, es iſt — oder ſcheint *blind* und, wofern es keine Sprache als die eigentlich ſogenannte, die des Worts, geben ſoll, auch *ſtumm*. Im Gefühl werde ich mir des Verhältniſſes inne, in welchem ein Eindruck oder eine Summe von Eindrücken zu meinen ſubjektiven Lebensbedingungen ſteht. Was für ein Objekt aber und auf welchem Wege, durch welchen Prozeß es dieſen Eindruck auf mich hervorgebracht hat, dies habe ich, ſofern ich mich bloß empfindend verhalte, *vergeſſen*, ich vernehme nur mich ſelbſt, wie ich geſtimmt bin, bin nur bei mir, verkehre nur mit mir, das Objekt iſt einfach in das Subjekt gefallen, löſt ſich in ihm zu einer bloßen Reſonnanz auf. Die Dinge klingen in mir an, ihr Widerhall iſt in meinem Innern, aber ich verhalte mich nur zu dieſem Klang, nicht zu ſeiner Urſache im Objekt, höre das Echo, nicht den Rufer. Kurz dem Gefühle fehlt das Licht des Gegenſchlags von Subjekt und Objekt, es verhält ſich zum Bewußtſein wie Schlaf zum Wachen, das Subjekt ſinkt in ſich hinein und verliert den Gegenſatz zur Außenwelt. Um dieſe Natur des Gefühls ſtreng zu faſſen, muß man dasſelbe rein für ſich nehmen, wie es empiriſch nur als verſchwindender Moment vorkommt. Der Geiſt iſt ſo ſehr ſeinem innerſten Weſen nach Bewußtſein, daß er dasſelbe nur augenblicklich im Bewußtloſen auslöſchen kann und daß er dieſes, ſowie es eingetreten, alsbald wieder mit jenem erfaßt. In der Erfahrung iſt daher das Gefühl eigentlich ſtets vom Bewußtſein begleitet und dieſes gibt über deſſen objektiven Urſprung beſtimmte Ausſage. Die bisherige Pſychologie wußte die Lehre vom Gefühle nur dadurch zu einem gewiſſen Umfang von Klaſſifikationen zu entwickeln, daß ſie von reinen Gefühlen ſolche unterſchied, die einen ausgeſprochenen objektiven Inhalt haben; das Schwere iſt freilich die Ausſonderung des reinen Gefühles aus ſeiner Vermiſchung mit dem Bewußtſein, aber das Weſen desſelben liegt in ſeiner Wahrheit gerade nur dann vor, wenn vom objektiven Inhalt, worüber das begleitende Bewußtſein Rechenſchaft gibt, völlig abgeſehen wird. Wir haben Augenblicke, wo es uns frei und heiter, bang und wehmütig, mild, rauh, düſter, warm, kalt uſw. zu Mute iſt, wir wiſſen nicht warum, wir ahnen ein Gut oder Übel, erinnern uns dunkel eines ſolchen, ohne es zu kennen; Antonio im Kaufmann von Venedig ſagt, er wiſſe nicht, was ihn traurig mache; wie er dran gekommen, wie's ihm angeweht, von was für Stoff es ſei, von was erzeugt, das ſolle er erſt erfahren:

Digitized by Google

dies sind die reinen Stimmungsmomente, aber eben nur Momente, denn so wie wir versuchen, die Stimmung zu bezeichnen, gesellt sich schon das Bewußtsein dazu, beginnt die Beziehung auf ein Objekt und folgt der Übergang in ein Denken oder ein Wollen. Wir können so das Gefühl zunächst mit jenen Sinnenempfindungen vergleichen, welche uns kein Bild eines Gegenstandes vermitteln wie der Tastsinn, sofern er nicht durch die Hand sich von den Formen überzeugt, sondern nur Warm, Kalt, Glatt, Rauh usw. empfindet, der Geschmack und Geruch; das Bewußtsein entspricht im Gegenteil genau oder dient vielmehr wirklich der Wahrnehmung durch den Gesichtssinn, und wie ohne dessen Hilfe jene Sinne nichts vom Objekt als solchem erfahren, so ist das Gefühl nichts ohne Hilfe des Bewußtseins. Freilich gerät der erste Teil dieser Vergleichung dadurch ins Schwierige, daß das Gefühl vielmehr einem höheren Sinne, dem Gehör, entspricht; doch ohne daß wir für jetzt irgend näher darauf eingehen, dürfen wir bereits geltend machen, daß das Gehör, obwohl auf ungleich geistigerer Stufe, jenen dunkeln Sinnen tief verwandt ist. Um so unmittelbarer wird unsere Begriffsreihe gefördert durch den anderen Teil der Vergleichung; denn unser obiger Satz, daß die bildende Kunst der psychischen Form des noch antithetischen, aber dafür den Vorteil objektiver Klarheit genießenden Bewußtseins entspreche, erhält nun die nähere Begründung, daß das Organ, mit welchem und für welches sie tätig ist, das Auge, die eigentliche Basis für diese Geistesform bildet. Diese Seite der Vergleichung führt nun aber auch zu dem, was das Gefühl trotz seinem Dunkel, ja eben durch dasselbe vor dem Bewußtsein an Tiefe voraus hat. Es ist in der Psychologie oft bemerkt, daß die Wahrnehmungen des Gesichtssinns vergleichungsweise gleichgültig seien, daß Formen und Farbenverhältnisse niemals mit der persönlichen Affektion aufgenommen werden wie die Verhältnisse, die von jenen dunkleren Sinnen ergriffen werden; so ist nun auch das geistige Analogon des Gesichtssinns, das Bewußtsein, gleichgültig. Das Gefühl dagegen ist der Moment, wo der Gegenstand schlechthin verinnerlicht, zu dem Meinigen, zu meiner eigenen, innersten Bewegung wird; sein Wesen ist die absolute Teilnahme an den Dingen, oder vielmehr das absolute Umsetzen der Dinge in das Selbst, dies reine Zusammenschießen beider in Eines, das ein bewegtes Ich ist, das „Zurückschlingen der Welt in das Herz". Was an objektiver Klarheit ver-

Digitized by Google

loren ist, ist an absoluter Innigkeit gewonnen; die ganze Welt geht ein in das Innere, wird dieser einfache, ideale, oszillierende Punkt. Vergleichen wir nun diesen Akt der unendlichen Verinnerlichung mit dem Selbstbewußtsein in seinem strengen Unterschiede vom bloßen Bewußtsein, so ergibt sich zunächst, daß das Gefühl auf gleicher Höhe mit demselben steht, sofern in beiden die äußere Antithese verschwunden, Subjekt und Objekt in Eins zusammengefaßt sind, das Außereinander der Dinge zum einfachen reinen Insichsein eingekehrt ist. Das Selbstbewußtsein aber ist in diesem Insichsein zugleich klare Scheidung und ebenso klare Einigung des Geschiedenen, daher der große Ausgangspunkt, von dem jene weitere Scheidung beginnt, in welcher an die Stelle des Objekts, wie es nur das sich entgegentretende Subjekt selbst ist, das wirkliche, äußere Objekt tritt, um in das Subjekt so verarbeitet zu werden, daß dieses nun auch in der erschlossenen realen Welt sein Gegenbild erkennt und zugleich im Handeln sich selbst erschließt und zur Objektivität expandiert. Nach dieser Seite mit dem Selbstbewußtsein verglichen erscheint nun das Gefühl dunkel wie in Vergleichung mit dem Bewußtsein: es fehlt ihm nicht nur die Klarheit der unterscheidenden Gegenüberstellung des gegebenen äußeren Objektes, welche diesem, sondern auch die das Ich in sich scheidende Reflexion, die jenem eigen ist. Es steht jedoch an der Schwelle der letzteren; wir werden dies aus dem wesentlichen Grundgegensatz erkennen, der seine inneren Bewegungen bestimmt und von dem hier nur so viel schon hervorzuheben ist: der Lust und Unlust liegt eine Setzung und Negation des Subjektes zu Grunde, ein Analogon von Ich und Nicht-Ich, denn in der Lust fühle ich mich positiv bestätigt und gefördert, in der Unlust erwehrt sich das Ich seiner selbst, wie es gegen seine Lebensbedingungen bestimmt, in seinem Wesen verneint ist. Es fehlt das volle Licht der gewußten inneren Scheidung in diesem Prozesse, aber er ist der, wiewohl noch weiche, Keim derselben, ihr Anreiz und Vorbote, und insofern ist das Gefühl von Carus (Psyche, S. 288 ff.) richtig als der Punkt bezeichnet worden, wo die unbewußte Welt der Seele so eben an die bewußte sich mitteilt. Ist nun aber das Gefühl nach der Seite der Klarheit und der Schärfe der Kontraktion allerdings weniger auch als das Selbstbewußtsein, so ist es nach der anderen Seite nicht nur, wie schon gesagt, eine ihm analoge, sondern eine ungleich vollere und offenere Form des Geistes als dieser strikte Akt der

Digitized by Google

Selbſterfaſſung. Das Selbſtbewußtſein iſt nach dem Obigen vollkommene Abſtraktion von der realen Wirklichkeit desſelben Gegenſatzes, den es ſelbſt als idealen, rein formalen Punkt in ſich darſtellt; das Ich hat vollſtändig vergeſſen, daß es als Subjekt und Objekt in Einem dieſe Überſetzung der ganzen Welt in die reine Form der Idealität iſt, und es ſoll erſt daran gehen, dieſe Überſetzung wieder umzukehren und ſich als Tätigkeit im Denken und Wollen zur Welt zu erweitern. Nun haben wir zwar auch vom Gefühl geſagt, daß es nur ſich ſelbſt vernehme, aber es vernimmt ſich ſo, daß es doch zugleich auf die umgebende Welt in ihrer realen Mannigfaltigkeit mit abſoluter Teilnahme bezogen iſt. Im Selbſtbewußtſein ſind die unendlichen Fäden, welche von der Welt in das Subjekt und von dieſem zu der Welt auslaufen, vorerſt abgeſchnitten, um durch freie Tat neu geknüpft zu werden, im Gefühle ſind ſie in voller Tätigkeit als Vermittler der tiefſten Sympathie, aber vergeſſen ſind ihre Enden am Objekt. Im Gefühle vernehme ich mich als Weltzentrum, im Selbſtbewußtſein weiß ich mich als abſoluten Punkt. Im Gefühle ſind daher alle die Formen, in welchen der Geiſt, der im Selbſtbewußtſein ſich zur Spitze des Fürſichſeins zuſammengefaßt hat, von da wieder hinaus- und übergreift, ſichtbarer vorbereitet als in dieſer, obwohl in ſich ſo viel helleren und akuteren Form. Wir werden ſehen, wie das Gefühl vorzüglich dadurch auf die tätige, entwickelte Geiſteswelt hinausweiſt, daß ihm namentlich der Übergang in den Willen naheliegt. Doch abgeſehen von dem wirklichen Übergang in die praktiſche Form des Geiſtes iſt das Gefühl ſchon an der gegenwärtigen Stelle auch mit der Grundbeſtimmung derſelben, der Freiheit, zuſammenzuhalten. Das Gefühl iſt unwillkürliches Geſtimmtſein, es iſt mir angetan, angeweht, es iſt an mich gekommen ganz in der Weiſe der Unmittelbarkeit, der Naturbegebenheit. Aber dies iſt nicht die Unfreiheit, mit welcher das Verhalten des Geiſtes behaftet iſt, der auf der Stufe des bloßen Bewußtſeins ſeinen Beruf zur freien Selbſtbeſtimmung und Beſtimmung der Welt hinter den Eindrücken und Reizen des Objekts zurückbehält und ſich nun von dieſen treiben und führen läßt; das Gefühl kann darum nicht unfrei genannt werden, weil es in dieſem antithetiſchen Sinne gar keine Freiheit hat. Hier iſt das ganze Selbſt dem Eindruck ohne Rückhalt hingegeben, aber indem es ihn ganz einläßt, nimmt es ihm auch ſeine Fremdheit, ſeine Objektivität, ſein Gegebenſein, macht das Aufgenommene ganz zu dem Sei-

Digitized by Google

nigen, verarbeitet es, setzt es ganz um in das rein subjektive Leben. Wenn nichts mehr neben und außer mir ist, bin ich auch von Nichts in der Welt unfrei abhängig; ich bin durchaus durch das Aufgenommene bestimmt, aber eben weil ich es durchaus bin, so ist keine neben diesem Bestimmtsein im Hintergrunde zurückgehaltene Freiheit verkürzt und unterdrückt, ich bin ganz bei mir und damit ganz frei, ganz Zustand und ganz reine Selbstbewegung, das ganze, freie Ich hat sich selbst ganz in der Form der Notwendigkeit, der Natur, ähnlich wie das Genie die höchste Freiheit und doch in Form der Naturnotwendigkeit schaffender Instinkt ist. Wir sagen, man solle nicht dem Gefühle folgen, es sei ein trügerischer Führer, da setzen wir die entwickelte Geisteswelt voraus, wo neben dem Gefühle der denkende Wille in sein Recht getreten ist; wir sagen ein andermal, das Gefühl leite sicherer als der Verstand der Verständigen, da haben wir das Gefühl als die implizierte Einheit aller Geisteskräfte, die ihren Kompaß in sich trägt, im Auge, und dieser Sinn ist es, in welchem es hier, wo es allein für sich eine ganze Kunstform begründen soll, betrachtet wird. Freilich auch auf diesem Standpunkte reden wir von unreinem und reinem Gefühl und verlangen, daß es in sich selbst den Kampf jenes Gegensatzes von Lust und Unlust zur Harmonie läutere; allein auch in seiner Isolierung unterliegt das Gefühl dem Gesetze der Zurechnung; eben weil das ganze und volle Geistesleben flüssig in ihm wogt, gibt es eine Schuld und eine Tugend des Gefühls. Diese Seite wird allerdings in ihr volles Licht erst treten, wenn wir in das Konkrete gehen und das Gefühl als Produkt eines vorangegangenen persönlichen Lebens betrachten, allein es ist ebenso wahr, daß allen bestimmten Gegensätzen im Leben des Menschen das Gefühl als ein Grundgefühl seines ganzen Naturells vorangeht, Gut und Bös in ihm vorbereitet ist, und dies genügt vorerst, um den Begriff der Imputabilität auf es anzuwenden. Derselbe kann jedoch allerdings nicht in der Schärfe gelten wie in der Anwendung auf den Geist, der aus der dunkeln Einheit des Gefühls herausgetreten ist; die Beziehung bleibt dunkel, das Gefühl liegt im Zwielicht zwischen Schuld und Unschuld.

Es war nötig, von dieser Untersuchung über das Wesen des Gefühls und seiner Stelle unter den Hauptformen des Geistes auszugehen; es wird sich zeigen, daß dies nicht umsonst geschehen ist. Die

Digitized by Google

gegebene Erörterung schließt sich zum Teil an die Auffassung von K. Th. Planck (die Weltalter, I. Teil).

§ 749

Es ergibt sich, daß das Gefühl die lebendige Mitte des gesamten Geisteslebens ist. Es schwebt zwischen dem Sinnlichen und Unsinnlichen, die bestimmten Tätigkeiten des Geistes treten aus seinem Schoß hervor, werden von ihm begleitet, wie sie es begleiten, wirken bestimmend und bereichernd auf es zurück und erlöschen wieder in ihm. Vermöge dieser seiner Stellung scheint auch die gegenständliche Welt beständig an der Schwelle des Gefühls bereit zu stehen und klingt in ihm eine stete Möglichkeit an, zu objektiver Bestimmtheit, zu wirklicher Aussage über den Gegenstand seiner Erregungen überzugehen.

Nach dem vorhergehenden Paragraphen erscheint das Gefühl zunächst als Mitte zwischen dem Bewußtsein und dem Selbstbewußtsein; jenes versinkt in ihm als der tiefen Aneignung der Welt, worin die Antithese zwischen Subjekt und Objekt schwindet; dieses, obwohl nach anderer Seite ärmer als das Gefühl, tritt aus ihm hervor als Ausgangspunkt der höchsten geistigen Tätigkeiten, die auf klarer Scheidung beruhen. Das Bewußtsein muß, wie wir gesehen, zu diesen letzteren treten, um die objektive Welt zu erfassen, als Form an sich aber steht es noch auf der sinnlichen Kategorie des Ausschließens, da es Subjekt und Objekt nicht wahrhaft in Einheit setzt, sondern nur verknüpft. Daher liegt an der Grenze des Sinnlichen zunächst das Bewußtsein: der Aufgang des geistigen Tages im Dunkel der bloß sinnlich empfindenden Seele, der aber noch nicht die innere Einheit aller Dinge, sondern nur ihre Grenzen beleuchtet. Vermöge dieses seines Mangels können wir aber nun das Bewußtsein ohne logischen Widerspruch mit der Sinnlichkeit zusammenfassen und an das Ende dieses Ganzen wie an den Anfang des r e i n e n, selbstbewußten geistigen Tages das Gefühl stellen. Die Sinnlichkeit läuft in ihm aus, der Geist taucht aus ihm auf; die Raumwelt mit den Trennungen ihrer Grenzen geht nieder in seiner Nacht und ferne dämmert der neue Tag des

Digitized by Google

reinen Geistes. Das eigentlich sinnliche Verhalten haben wir vom Gefühl als Prinzip einer Kunstform ganz ausgeschlossen, aber es führen unendliche, unsichtbare Leiter zu ihm hinüber. Wir stehen vor dem dunkeln Geheimnis des Nervenlebens, das nach der einen Seite der Ausläufer des Sinnenlebens ist, der dessen konzentrierteste Reize nach innen wirft, und auf der anderen der Träger jeder reinsten geistigen Tätigkeit. Hier handelt es sich daher von einer innerlich reflektierten und darum nur um so heißeren Sinnlichkeit, welche mit wunderbaren Geistesahnungen sich so nahe zusammenfindet, daß beide jeden Moment ineinander umschlagen können. — Blicken wir nun vorwärts nach der Welt des klaren, selbstbewußten, im Denken und Wollen die Welt zur Einheit durchdringenden Geistes, so kann zunächst die Bestimmung, daß das Gefühl der dunkle Schoß sei, woraus sie auftaucht, nicht so verstanden werden, als könne nicht von ihm auch in jedes andere, niedrigere, auf der Stufe des bloßen Bewußtseins verbleibende Verhalten übergegangen werden; die Psychologie hat den geistigen Formen die Stelle anzuweisen, die sie ihrem reinen Begriffe nach einnehmen, sie darf aber darüber nicht vergessen, daß das Leben ein unendlicher Kreis von unendlichen Radien ist, wo außer der begriffsmäßigen Reihe jedes in jedes hinüberwirkt und hinüberführt. Das Gefühl ist auch nicht verschwunden, wenn die Energie des scheidenden und durch Scheidung einigenden Geistes aus ihm hervorgebrochen ist: es begleitet als Reminiszenz des Ursprunges aus der dunkeln Innerlichkeit und tiefsten Eigenheit jedes Tun, läuft als umspielende Woge mit, akkompagniert den wachen Geist auf seiner Bahn. In dieser Begleitung wird es bald abnehmen, zurückgedrängt werden, bald aber auch neue Zuschüsse erhalten; das Unbewußte weicht dem Bewußten, es kann sich aber auch im Hinschweben an seiner Seite durch dasselbe bereichern: ein Moment, das in der Frage über das Verhältnis der reinen oder Instrumental- und der begleitenden Vokalmusik wichtig wird. — Endlich erlöschen alle scheidenden Geistestätigkeiten im Gefühle; natürlich nicht immer, aber das Geistesleben setzt sich mit Notwendigkeit seine Pausen, wo es niedertaucht in diese Nacht der einfachen Innigkeit. Diese Pausen sind nun zugleich Ansammlungen jener einzelnen Bereicherungen, die es in seiner begleitenden Bewegung erhalten hat, und aus dieser tief bereicherten Subjektivität müssen umgekehrt die bewußten Tätigkeiten, wenn sie abermals hervortreten, die vielfachste Nahrung ziehen. Eigent-

Digitized by Google

lich versteht es sich, daß das Gefühl leer, also nicht vorhanden wäre, wenn nicht das bewußte Leben ihm Stoff zuführte, aber es ist zu unterscheiden zwischen dem Gefühl, das sich auf die allgemeinsten Lebensreize gründet und zwischen dem im Fortschritte sich tiefer und tiefer füllenden. Alle diese Verhältnisse, Übergänge sind nun also schlechthin flüssig, ein beständiges Werden und Weichen, und wir haben so eine allseitige beständige Beziehung des ganzen Lebens auf das Gefühl; es verhält sich zu Allem und Jedem im Subjekte, und zwar so, daß Alles und Jedes nur durch diese zentrale Grundaneignung wirklich dem Subjekt innerlich, das Seinige, daß das Subjekt nur dadurch in und bei der Sache ist (vgl. Hegel, Enzykl. d. ph. W., § 400, Anm.). Man nennt dies im gewöhnlichen Leben W á r m e und den Menschen, der die Tätigkeiten des Geistes ohne diesen Anteil des innersten Selbst vollzieht, k a l t: eine tiefe Vergleichung mit dem Naturleben, wo erst mit dem höheren, innigeren tierisch-organischen Leben jene stetige Auflösung und Erneuerung beginnt, die als Brennungsprozeß in der Wärme sich kundgibt. Die stetige Zusammenfassung des subjektiven Lebens im Mittelpunkte des Gefühls heißt Gemüt; der Gemütlose behält sich in seinem Verkehr mit der Welt zurück, er legt sich nicht in die Dinge oder, was dasselbe ist, läßt sie nicht in sich einfließen, ihm ist Alles bloß ein Nebeneinander, und er selbst steht zugleich unendlich über der durchschnittenen Welt.

Liegt nun dem Gefühle, wie gezeigt ist, unmittelbar der stetige Übergang in die klar scheidenden Tätigkeiten des Geistes nahe, so muß mit seinen Bewegungen, auch wo es ganz in sich bleibt, der Eindruck verbunden sein, als wollten diese s o e b e n eintreten; sie lauschen beständig an der Schwelle des Gefühls und mit ihnen das O b j e k t. Die Subjektivität des Gefühls ist also eine schwebende; sowie man es festhalten, fixieren will, stellt sich fast unvermeidlich die Beziehung auf einen Gegenstand ein. So ist z. B. die Furcht ein Gefühl, das nicht rein, sondern vom Bewußtsein begleitet ist, denn sie geht auf einen erkannten Gegenstand; ziehe ich dies ab, so bleibt die unbestimmte Bangigkeit, an deren Horizont aber immer wieder das Objekt, worin die Ursache dieser Stimmung liegt, wie eine leichte Wolke schwebt, die sich zu verdichten und aufzuziehen im Begriff scheint. Das Gefühl ist objektlos und doch jeden Moment im Begriff, objektiv zu werden. Setzen wir nun, was wir erst im Verlauf ableiten werden, voraus, daß das

Digitized by Google

Gefühl eine eigene Kunstform finden wird, die ihm ohne Worte als Sprache dient, so wird die Folge dieser stets fühlbaren Nähe der bewußten und gegenständlichen Welt die sein, daß der, welcher diese Gefühlssprache vernimmt, zugleich seine bestimmteren Geistestätigkeiten mitangeregt fühlt: die Phantasie als inneres Auge führt ihm Gestalten vor, welche auf den Wellen des Gefühlsrhythmus in traumartig verschwimmenden Umrissen sich bewegen; Erinnerungen, bestimmte Vorstellungen schießen ihm an, er gibt dem ausgedrückten Gefühl ein bestimmtes Objekt. So viele Zuhörer, so verschiedene Vorstellungen, wiefern solche nur mit der Stimmungsfarbe des im Kunstwerk ausgesprochenen Gefühls verträglich sind, umgaukeln nun den Fluß des letzteren; Jeder glaubt die besonderen Geheimnisse seiner Brust aufgeschlossen. Und dies ist so wenig eine Trübung des dargestellten Gefühls, daß es vielmehr nur eine Realisierung der in ihm liegenden steten Möglichkeit ist, nach allen Seiten in die Form der Vorstellung mit bestimmtem Inhalt überzugehen. Die Musik gibt im Gefühl eingehüllt die ganze Welt, der Zuhörer öffnet in unendlicher Verschiedenheit die Hülle. Allein wir haben schon oben auf einen höchst wesentlichen Unterschied auch in der Kunstform selbst hingedeutet, dessen nähere Begründung sich nun von selbst ergibt: wie das Gefühl in seiner Reinheit, d. h. ohne begleitendes Bewußtsein empirisch nur als verschwindender Moment vorkommt, wie es vielmehr in seinem Wesen liegt, daß es stets im Sprung ist, überzugehen in die bestimmte, Objekte aufzeigende Geisteswelt, so wird es auch in der Kunst zu einer Anlehnung hinstreben, worin eine andere, das Objekt nennende Kunstgattung seinem Dunkel zu Hülfe kommt und ihm bestimmten Inhalt gibt; daraus werden wir die Vokalmusik im Unterschiede von der reinen, d. h. der Instrumentalmusik hervorgehen sehen. In dieser Verbindung wird sich nun das Gefühl eines bestimmten Inhalts, eines Gegenstands bewußt: nun weiß ich, w a s mich bang oder frei, traurig oder heiter stimmt; nun hat jene Schwierigkeit ein Ende, das mit dem W o r t e zu bezeichnen, was dem Worte sich entzieht, und nun ist den Zuhörern vorgezeichnet, mit welcherlei Vorstellungen sie ihre Gemütsbewegungen zu begleiten haben. Es ist zu § 698 von der Landschaft, dem der Musik verwandtesten Zweige der Malerei, gesagt worden, das in ihr niedergelegte Gefühl lasse sich nicht recht in Worten ausdrücken, man wisse nur etwa zu sagen: das fühlt sich so öde, so hart, so schwül, so däm-

Digitized by Google

mernd, so feucht an usw. Ebenso fühlt sich die bloße Instrumentalmusik, wir suchen nach Ausdrücken und wählen sie aus dem Gebiete dunkler, halb physiologischer Zustände des atmosphärischen Lebens usw.: sanft, stürmisch, dumpf, hell, verhüllt, offen, schwungvoll, matt, gespannt, gelöst, schleichend, beflügelt usw.; an das Wort des Dichters gelehnt gewinnt nun die Stimmung, die ihr Ansich so unzulänglich auszusprechen vermag, Körper und Inhalt, das Rätsel sein Wort. Wir haben aber in § 748 gesehen, daß das Gefühl in seiner Reinheit nur vorliegt, wo es von dem begleitenden Bewußtsein getrennt wird, und somit stehen wir vor einer schwierigen Wahl: entweder reines Gefühl, aber behaftet mit einem Bedürfnis der Ergänzung, die es deutet, seiner Objektlosigkeit abhilft, oder gedeutetes, auf das Objekt bezogenes, aber nicht mehr in seiner Reinheit vorliegendes Gefühl.

Eine gedankenreiche, durchaus anregende Schrift: Vom „Musikalisch-Schönen" usw. von Hanslick widerlegt geistvoll die Ansicht, daß bestimmte, d. h. ein Objekt voraussetzende Gefühle den Inhalt der Musik bilden; sie geht aber weiter und behauptet, die Musik könne auch nicht „unbestimmte Gefühle" zum Inhalt haben, denn Unbestimmtes darstellen sei ein Widerspruch. Allein was in gewisser Vergleichung unbestimmt ist, kann in anderer ganz bestimmt sein und wir werden im Folgenden uns mit derjenigen Bestimmtheit beschäftigen, welche dem Gefühl in all seiner beziehungsweisen Unbestimmtheit allerdings eigen ist; Hanslick selbst deutet sie mit demjenigen an, was er treffend die reine Dynamik, die Bewegungsverhältnisse des Gefühls nennt. Dieses dynamische Gefühlsleben muß nun aber ein wirkliches Dasein haben auch abgesehen von der Musik, wiewohl wir es fast nur durch Rückschlüsse aus dieser erraten, und so ist es Inhalt der Musik. Was Hanslick sehr richtig gegen die falsche Trennung zwischen Inhalt und Form sagt, widerlegt nicht die Notwendigkeit, beide Begriffe zu unterscheiden, und indem er sich auch dagegen kehrt, bewegt er sich in der Tautologie, die geordnete Tonwelt als die Form und diese Form wieder als den Inhalt der Musik zu behaupten. Wie zwischen Seele und Körper streng zu unterscheiden ist, obwohl der Körper nur als die Realität der Seele, die Seele als die Identität des Körpers richtig begriffen wird, so ist die Musik zwar das untrennbare Ganze von Ton und Gefühl, tönendes Gefühl, und doch muß die Analyse beide auseinanderhalten, um ihre Einheit zu zeigen. Daß man

Digitized by Google

ohne Hilfe der Tonwelt das Gefühl nicht ergründen kann, daraus folgt nur, daß der Inhalt der Musik jene Geistesform ist, die sich durch Worte nicht zu offenbaren vermag: „süße Liebe denkt in Tönen, denn Gedanken stehn zu fern." Selbst jene Theorien von „bestimmten Gefühlen" in der Musik sind nur in gewissem Sinne falsch, sofern ihnen nämlich die Meinung zu Grunde liegt, es lasse sich das Bestimmte eines Gefühls außerhalb der Musik durch Begriff und Wort fassen, ohne aus dem Elemente des Gefühls herauszutreten, und man könne von einem so definierten Gefühle sprechen wie vom Stoffe, vom Sujet des Malers und Dichters; sie sind nicht falsch, sofern sie sagen wollen, daß jedes Musikwerk eine spezifisch individuelle Stimmung zum Inhalt haben muß. — Zu der Tautologie gesellt sich übrigens in jener Schrift der unvermeidliche Widerspruch, daß hinterher doch „Gedanken und Gefühle, die teuersten und wichtigsten Bewegungen des Menschengeistes", als „Gehalt" der Tonkunst eingeräumt werden müssen.

§ 750

1 Das Gefühl durchdringt sich mit dem Lebensgehalte des Individuums und legt sich mit dieser Fülle in die einzelne Stimmung. Da aber in allen individuellen Unterschieden die Grundbewegungen des menschlichen Wesens dieselben sind, so ist der Charakter der Allgemeinheit und Notwendigkeit durch diese Individualität ebensowenig als durch die Subjektivität des Gefühls überhaupt aus-
2 geschlossen. Jede menschlich wahre individuelle Stimmung enthält das Gefühl des Endlichen und Unendlichen in irgendeiner Weise geeinigt und so die Bedingungen in sich, die Idee in begrenzter Erscheinung darzustellen. Die Idee als Gefühl des Unendlichen begründet ein besonderes Verhältnis zur Religion.

1. Natürlich werden in dem einen Musikwerk mehr allgemein menschliche Stimmungen in ihrer Einfachheit, in dem anderen die tieferen Komplexionen des Gefühls, wie sie nur bedeutenden Individuen eigen sind, zum Ausdruck kommen; das Letztere aber, als die höhere und wesentliche Aufgabe der Tonkunst, ist hier ins Auge zu fassen, um das Leben des Gefühls in seine tiefere Sättigung zu verfolgen. Es erhält

Digitized by Google

nun seine bestimmtere Anwendung, was zum vorhergehenden Paragraphen über die Bereicherung und Ernährung des Gefühls durch das bewußte Leben gesagt ist. In dem unendlichen Kreislaufe des Seelenlebens wird der ganze Schatz eines vorhergegangenen Lebens, die ganze Summe der Erfahrungen, des Leidens und Tuns der Persönlichkeit in das Gefühl umgesetzt und es ergänzt sich an dieser Stelle, was über freie oder unfreie Bestimmtheit des Gefühls gesagt ist: das Gefühl als Grundstimmung des Individuums ist das Ergebnis seines Lebens und also mittelbar das Werk seines Willens: schließlich bin ich selbst der Schöpfer meines Gefühlslebens. Diese, so mit dem Lebensgehalt erfüllte Grundstimmung des Individuums legt sich nun in die einzelne Stimmung, wie sie durch den Moment und seine Anlässe gegeben ist, und hiemit zieht sich der Begriff des Individuellen, d. h. des Einzelnen, das seine nur ihm eigene Farbe hat, noch fester und enger an. — Nun haben wir das Gefühl als eine rein subjektive (obwohl an der Schwelle der Öffnung zum Objekt sich hinbewegende) Geistesform kennen gelernt, die ebendarum „unsagbar" ist, wir haben jedoch immer in Aussicht gestellt, daß sich eine andere Form als das Wort, für ihre Mitteilung finden werde; jetzt dagegen tritt noch dies Individuelle hinzu und erhöht die Schwierigkeit. Das rein Individuelle ist in gewissem Sinne immer inkommensurabel; in der Malerei aber konnte dies Inkommensurable kein Hindernis der Darstellung, Mitteilung, des Verständnisses sein, denn es schlägt sich in der sichtbaren Form nieder, in der es uns überhaupt geläufig umgibt, hier dagegen, wo Alles im Schoße der Innerlichkeit verläuft, scheint nun der zu findenden Mitteilungsform in dieser neuen Instanz ein unübersteigliches Hindernis zu erwachsen, indem sich der Zweifel aufdrängt, ob dies Eigenste, diese dunkle Tiefe überhaupt und vollends ohne allen Anhalt des deutlichen Unterscheidens von Objekten sich soll verständlich machen können. Dennoch gilt hier ganz dasselbe, was von der sichtbaren Form: jede unendliche Eigenheit der individuellen Gestalt ist doch nichts Anderes, als eine so nur auf diesem Punkte gegebene Mischung und Komplikation der allgemeinen Gattungsform und daher auch der Gattung verständlich und einleuchtend, ebenso ist die individuellste Stimmung des Gefühls doch nichts als eine nur auf diesem Punkte eigentümlich gegebene Proportionsmischung der Elemente des Gefühls, welche der Gattung gemeinschaftlich sind, so daß auch die individuellste Gestaltung des Ge-

Digitized by Google

fühlslebens von Jedem verstanden wird und verstanden werden muß, in welchem überhaupt dasselbe nicht zurückgeblieben oder verkümmert ist; was aber die Mitteilungsform betrifft, so muß, wenn überhaupt eine solche für das Gefühl sich findet, dieselbe auch ihre Mittel zum Ausdrucke des Individuellsten mischen können. So kommt denn dem Schönen in Gefühlsform dieselbe Allgemeinheit und Notwendigkeit zu, wie, mit Kant zu reden, dem Geschmacksurteil in allen anderen Gebieten.

2. Es könnte scheinen, als sei durch den Übertritt in das neue Element unser Grundbegriff des Schönen verloren gegangen. Allerdings steht, wenn wir das Schöne als die Idee in der Form begrenzter Erscheinung bestimmen, die objektive Deutlichkeit der sichtbaren Erscheinung (welche innerlich vorgestellt in der Poesie sich wiederherstellt) im Vordergrunde dessen, was dieser Begriff umfaßt, und es bleibt bei dem, was in § 746 gesagt ist. Allein es ist doch die objektive Welt, welche im Gefühl aufgelöst, in ein anderes Element, in das Subjektive übersetzt ist, es ist die Raumwelt, die im Subjekt ausklingt, dieses, mit einer Summe von Erscheinungen, deren Grundlage räumliches Dasein ist, im tiefen inneren Wechselverkehr, muß, obwohl dieser Verkehr alle objektive Bestimmtheit im Gefühl auslöscht, doch in ihrer Art auch ein geschlossenes Bild darstellen können. Dies ist die einzelne Stimmung. Die begrenzte Erscheinung, die wir fordern, ist nun in ihr gegeben, wie sie durch ein Medium, das wir noch dahingestellt sein lassen und das freilich kein sichtbarer Körper sein kann, aber doch fähig sein muß, das Individuelle, Gefüllte und Begrenzte dieser Stimmung auszudrücken, sich den Sinnen und vermittelst ihrer dem Geiste kundgibt. Diese Stimmung ist zunächst Abbild des Endlichen, eines endlichen Verhältnisses, d. h. der Zustand eines Einzelnen, der durch einen Teil des Weltganzen so oder anders erregt ist. Darin ist zugleich gegeben, was wir im ersten Teile (§ 13. § 15) die bestimmte Idee nennen. Wir setzen nun voraus, daß, noch abgesehen von der Ideal bildenden und künstlerisch tätigen Phantasie, das Gefühl auch die Rückführung dieser ihrer besonderen Stimmung auf die absolute Idee, auf das Leben des Ganzen in sich enthalte. Der idealisierenden Phantasie ist dadurch ihr Geschäft nicht abgenommen, denn auch das Gefühl, das ein Stück Welt sub specie aeterni auffaßt, bleibt verglichen mit ihrer Bildungskraft noch formlos. Diese Voraussetzung ist keine andere als

Digitized by Google

diejenige, welche in § 392 für alle Phantasietätigkeit aufgestellt ist, und wir haben sie bereits in dem ersten Teile des gegenwärtigen Paragraphen wiederholt, denn Allgemeinheit und Notwendigkeit hat das Gefühl nur, sofern es mit der Erregung durch Endliches zugleich flüssig die Bewegung zum Unendlichen enthält, das Gefühl des Absoluten ist ja, um Schleiermachers Ausdruck zu brauchen, Existentialgefühl. Wir wiederholen jene Forderung von § 392, daß der Künstler ein ganzer, vom Ewigen durchdrungener Mensch sei, der alles Einzelne in die Einheit der Idee zurückführt, nur deswegen gerade hier, weil der augenblickliche Schein entstehen könnte, als ob uns auch nach dieser Seite unsere Definition des Schönen in dieser eigentümlichen Sphäre verloren gehe; denn in anderen Kunstgebieten läßt sich die Beziehung der bestimmten Idee zur absoluten in Gedankenform herausfinden: es ist Wirken der ewigen Gerechtigkeit im Einzelschicksal, es ist Vollkommenheit der zeugenden Naturkraft, die eine Aussicht auf die Vollkommenheit auch der sittlichen Welt eröffnet, usw. Allein vielmehr umgekehrt verhält es sich bei näherer Betrachtung: das Unendliche ist in keiner Form unmittelbarer dem Geist gegenwärtig als in der Gefühlsform, und jenes primitive Verhalten des Geistes, der alle Gegensätze in sich versöhnt hat, die Religion besteht ja (vgl. § 61) wesentlich in der Gefühlsform. Und so zeigt sich zwischen der Musik und Religion ein Verhältnis von solcher Enge, wie in den anderen Künsten nicht. Diese sind ihr verwandt durch die Form der Vorstellung, zu welcher das Gefühl in ihr fortgeht, und benützen das Bild, das sie erzeugt hat, als scheinbaren Zuwachs an Stoff. Die Musik tut dies auch, allein sie steht schon vor diesem Stofftausch, von dem es sich hier noch gar nicht handelt, mit ihr in jenem tiefen Verwandtschaftsverhältnisse des ursprünglichen Elements. Durch diese Unterscheidung ist bereits die falsche Folgerung ausgeschlossen, die Musik müsse *ausdrücklich* religiöse Empfindungen erregen. Die Religion ruht im Gefühl, aber jener Fortgang zur Vorstellung ist ihr ganz wesentlich, daher ist nur eine ausgesprochene Hinwendung des Gefühls zu den Gestalten des Bilderkreises dieser Vorstellung eigentlich religiös. In jenem ganz allgemeinen Sinn einer tieferen Verwandtschaft des Elementes dagegen ist alle Musik, selbst eine gute Tanzmusik, religiös. Die Forderung ist immer nur, daß das Sinnliche der Stimmung sich in reine Harmonien auflöse, welche eine wesentlich versöhnte Empfindung zurücklassen, daß

Digitized by Google

das Fühlen nicht dumpf im gemeinen Wohlsein oder in der Zerrissenheit des Schmerzes stehenbleibe. Dies führt auf das Verhältnis zwischen Lust und Unlust, wovon der folgende Paragraph handeln wird. Wir fordern auch vom musikalischen Künstler so wenig als von dem bildenden und dichtenden eine spezifisch religiöse oder ethische Richtung, dem Allem ist schon durch § 392 und in der metaphysischen Grundlegung durch die Untersuchungen über das Verhältnis des Schönen zum Guten und zur Religion vorgebeugt. — Eine andere Frage aber ist, ob nicht, nachdem das Verhältnis der anderen Künste zur Religion durch Zersetzung des mythischen Bewußtseins sich aufgelöst, die Musik in diesem Bunde, und zwar hier als ausdrücklich religiöse, verharren könne? Diese Frage entsteht darum, weil das Gefühl gegenstandslos ist. Wir haben nämlich zwar gesagt, die Religion setze wesentlich ihrer Gefühlserhebung einen mythischen Gegenstand; es ist aber doch denkbar, daß eine Zeit kommt, wo sie dem entwächst und als ihren wahren Gegenstand den verborgenen Kern alles Mythus, die reine Idee in der wunderlosen Energie der Wirklichkeit erkennt; dieser Gegenstand würde im Worte nur sehr ungenügend ausgedrückt, weil er eben kein einzelner Gegenstand ist und nur die Philosophie das rein Allgemeine zu bestimmen vermag. Die Musik aber als Kunst des objektlosen Gefühls wäre gerade die rechte Form, das Gemüt zu dem unsichtbaren Geiste des Ganzen zu erheben und den Verlust der bildenden Phantasie durch die tiefen Bewegungen der empfindenden zu ersetzen.

§ 751

1 Unterschiedslos in Vergleichung mit allem objektiv bestimmten Verhalten ist das Gefühl doch in sich eine Welt bestimmter Unterschiede und Gegensätze, und auf diesen muß die Möglichkeit einer Darstellung desselben beruhen. Der Grundgegensatz, welcher das ganze Gefühlsleben beherrscht und sich zu allen andern so verhält, daß dieselben als weitere spezifische Teilungen erscheinen, worin er zur Erscheinung kommt, ist der von Lust und Unlust. Das Gefühl enthält in dieser Form allerdings ein Analogon der Scheidung zwischen Subjekt und Objekt in sich. Im Affekte spannt es sich gegen das Objekt hin und zeigt hierin die Nähe des

Digitized by Google

Übergangs in die Form des Willens an. Die Verhältnisse, in 2
denen Lust und Unlust sich mischen, sind so unendlich, als die Verhältnisstellungen zwischen dem unmeßbar vielseitigen Subjekt und Objekt, Mischung aber und ebendarum ein Zug von Wehmut ist der allgemeine Charakter des geläuterten Gefühls.

1. Es ist zu § 750, 1 gesagt, alle individuelle Empfindung sei nur eine eigene Mischung der Elemente des Gefühls. Der Ausdruck jenes Paragraphen „Grundbewegungen" ist also noch ungenau, es sind bereits innere Unterschiede im Gefühle vorausgesetzt und diese sind nun aufzusuchen. Die Aufgabe einer philosophischen Lehre von der Musik besteht darin, daß das ganze Formenleben diese Kunst überall mit dem Innern, das sich in ihm ausdrückt, zusammengefaßt, auf das Leben der Empfindung zurückgeführt werde. Die Wissenschaft ist hinter dieser Aufgabe bisher zurückgeblieben, weil sie dies Innere kurzweg als das Gefühl hinstellte und in dessen einfachem Nebel nicht jene Einteilungslinien aufzufinden wußte, die der ursprüngliche Grund aller der Unterscheidungen sind, in welchen das Formenleben der Tonkunst sich bewegt. Man hatte dort ein unterschiedslos Einfaches, hier ein Mannigfaltiges, das sich aus einer Reihe unterschiedener Momente zusammenbaut: kein Wunder, daß die Lehre von der Musik keine Basis hatte, also keine philosophische sein konnte. Die Erörterung, zu der wir nun übergehen, ist ein Versuch, welcher bei der äußerst mangelhaften Vorarbeit der Psychologie und den dürftigen Ansätzen, welche die Ästhetik der Musik gemacht hat, jene Kluft zu füllen, kaum mehr zu leisten vermag, als die Stellen aufzuzeigen, wo die Wissenschaft zu graben hat. — Das Leben des Gefühls erscheint als ein Unterschiedsloses nur in Vergleichung mit der Klarheit des Bewußtseins, das sich in wachem Gegenschlage das Objekt gegenüberstellt. Blickt man genauer in das Dunkel, so erkennt das Auge in demselben eine reiche Welt innerer Unterschiede, die sich nach den Verhältnissen, in die sie zueinander treten, zu Gegensätzen spannen. Das Schwere ist, zu bestimmen, wie sich zu allen übrigen der große Grundgegensatz verhalte, der die eigentliche Lebensform des Gefühls selbst ist, der Gegensatz von Lust und Unlust. Wir werden sehen, daß er sich in gewissem Sinne allerdings zu ihnen verhält wie das Wesen zur Erscheinung, aber für

Digitized by Google

ſich genommen doch jeder der anderen Unterſchiede und Gegenſätze etwas Spezifiſches iſt, von dem man nicht ſagen kann, es drücke durch das eine ſeiner Momente Luſt, durch das andere Schmerz aus. Nur in ihrer Verbindung und Geſamtbewegung werden uns jene weiteren Teilungen als der innere Seelenapparat erſcheinen, in welchem Luſt und Unluſt ihr Leben, ihren Verlauf haben. Betrachten wir nun dieſen Grundgegenſatz, worin das Gefühl ſich bewegt, die Ebbe und Flut dieſes Meeres, ſo zeigt ſich derſelbe, wie ſchon zu § 748 bemerkt iſt, als ein Prozeß, durch welchen die Scheidung von Subjekt und Objekt, welche wir in ihrer eigentlichen Form dem Gefühl abgeſprochen haben, doch auch in dieſem dunklen Element in ſeiner Art vollzogen wird. Luſt und Unluſt iſt (wie es Lotze Mediziniſche Pſychologie oder Phyſiologie der Seele treffend bezeichnet) ein unbewußtes *Vergleichen* der Reizung mit der Funktion oder Lebensbedingung; das fühlende Subjekt fragt zwar weder in der Luſt noch in der Unluſt nach dem Prozeß und ſeiner Urſache im Gegenſtand, wodurch es ſich dort als weſentlich bejaht und erhöht, hier als verneint gehemmt vernimmt, es läßt den Faden, der in die Außenwelt führt, fallen, aber es behält das diesſeitige Ende des Fadens, die Wirkung und hält ſie in einem obwohl dunklen Orte der Rechnungsablegung zuſammen mit der Forderung, welche aus der Summe ſeiner innerſten Lebensbeſtimmtheit ſich ergibt. In der Unluſt iſt allerdings dies Unterſcheiden ohne Unterſcheiden, dies dunkle und doch ſo ſtarke Analogon des Bewußtſeins und Selbſtbewußtſeins beſtimmter, denn wo ich mich in meinem innerſten Weſen verneint fühle, wo das Selbſt und die Wirkung aus dem Objekt nicht harmoniſch in Eines fließen, ſondern jenes ſich dieſer erwehrt, da ſtehe ich auf der Schwelle zum ausdrücklichen Scheiden, ja es ſcheint jene dunkle Vergleichung wirklich über das unbewußte Vernehmen ihres Reſultats hinaus bis auf das Objekt ſelbſt gehen, alſo *deutlich* werden zu müſſen. Der feindliche Stoß droht das Gefühl aus ſeiner Bewußtloſigkeit herauszuwerfen. Dennoch muß der Übergang in eine klar ſcheidende Geiſtesform vorerſt entſchieden ferne gehalten werden, wenn das Gefühl in ſeiner Reinheit erkannt werden ſoll. Das Gefühl als ſolches geht nicht aus ſich heraus, es iſt kein Begehren und kein Verabſcheuen; wird es zu einem ſolchen, ſo hat es ſich mit einer *anderen* Geiſtesform *verbunden*, oder, um weniger äußerlich zu bezeichnen, iſt in ſie übergegangen und nach dem Über-

Digitized by Google

gang nicht verschwunden, aber nicht mehr das Ganze des Verhaltens. Das rein fühlende Selbst wogt nur in sich, im Begehren und Wollen springt die Woge über den Rand des Gefäßes. Am klarsten wird auch dies, wenn man die einzige Sprache des Gefühls, obwohl wir sie nur erst voraussetzen, die Formenwelt der Musik, zum Belege herbeizieht: in der Oper wird uns vielfaches Begehren, Verabscheuung, Wollen und Handeln vergegenwärtigt, aber die Musik an sich, ohne Text und ohne Schauspiel, drückt nur aus, daß es den Personen in ihrem Innern so und so, freudig oder schmerzlich in unendlichen Mischungen dieser Gegensätze, zu Mute ist. Der Gegenstoß gegen den Stoß des Objekts in der Unlust ist noch kein Bewußtsein, sondern selbst noch Gefühl, dunkle Antithese; wenn er sich steigert, so steigert er sich zunächst nicht zum Bewußtsein, sondern zum *Affekte*. Das Wesen desselben ist zunächst nur dadurch zu bestimmen, daß auf den unterscheidenden Geist hinübergeblickt wird, und man versteht unter Affekt einen Erregungsgrad des Gefühls, welcher soeben zu Äußerungen, Handlungen fortzugehen im Begriff ist, welche nicht erfolgen sollten, ohne daß die Kraft jener wachen Tätigkeit, des Bewußtseins und höher des Denkens, dazwischentritt. Das Positive dieser negativen Bestimmung ist nur ein Grad. Alles, was wir zunächst nur als Stimmung bezeichnen, also eben Lust und Unlust in ihren unendlichen Mischungen, heißt Affekt, wenn es zu der Stärke gelangt ist, daß soeben das Gefäß durch die Heftigkeit seines Wogens überfließen zu wollen scheint. Betrachten wir nun das Gefühl rein für sich, so sistieren wir es eben in diesem Momente, und was in jener negativen Bestimmung ethisch Tadelndes liegt, fällt nun weg, es bleibt vielmehr in Kraft, daß das Gefühl implicite der ganze Geist ist, also auch so stark wogen mag, wie es will. Wir fragen nicht, ob der Sturm verderblich ist, er zeigt uns nur die Herrlichkeit des Meeres. Im Zusammenhange des Ganzen der Psychologie aber wird diese Anschwellung nach dem Willen hin über ihre Grenzen verfolgt, und so leuchtet ein, daß das Gefühl, wie es nach unserer Darstellung in § 749 überhaupt an der Schwelle der scheidenden Geistestätigkeiten seiner allgemeinen Bedeutung nach liegt, so in seiner realen Bewegung sich wesentlich nach der Pforte des praktischen Geistes öffnet (vgl. Planck a. a. O. S. 205). Eigentlich gehört, wie aus dem Gesagten sich ergibt, dieser höhere Spannungsgrad zu den Kraftverhältnissen des Gefühls, zu denen wir nachher übergehen, doch war

Digitized by Google

diese Seite der Aufhellung der Grundbegriffe wegen schon hier vorzunehmen. Übrigens ist, wenn wir den Affekt hier wesentlich mit dem Gefühle der Unlust in Zusammenhang setzen, keineswegs bloß an abwehrende Affekte zu denken: auch der positive Affekt, die Liebe, beruht auf einer Spannung, dem Gefühle des Mangels, ist also durch Unlust vermittelt.

2. Das Selbst ist auf die objektive Welt in unendlicher Weise bezogen, denn die Welt wirkt auf es mit unendlichen Hebeln und es selbst ist eine Welt, ja ist die Welt: die in die einfache Idealität des Beisichseins zusammengefaßte Welt, eine Zusammenfassung, die aber von vornen beginnen, realisieren muß, was sie nur an sich ist, so daß in unendlichem Rapport eine lebendige Einheit der beiden, die ursprünglich dasselbe Eine in doppelter Gestalt sind, sich erarbeiten muß. In diesem Rapporte sind die Fäden, durch die der elektrische Strom fließt, nicht zu zählen. Es gibt keine einfache Stimmung der Lust oder der Unlust; denn das Gemüt und der Gegenstand sind beide schlechthin vielseitig. Was diese Region der unendlichen Resonanz des Innern von Lust erzittern macht, klingt in einer anderen als Schmerz an und umgekehrt, die Lust im Schmerz spaltet sich abermals in Lust und Schmerz und ebenso der Schmerz in der Lust, ja es sind genauer betrachtet nicht nur verschiedene Anklänge sozusagen an verschiedenen Stellen, nicht nur solche Spaltungen, sondern es ist ein wirklicher unendlicher Stellenwechsel, denn aus der Unendlichkeit der Beziehungen folgt, daß, was in der einen Lust ist, in der anderen Schmerz sein kann, und umgekehrt. Wir sind schon hier auf eine allgemeine Relativität geführt, worin es nichts Festes gibt, sondern aller Begriff von Inhalt in den Begriff unendlicher Verhältnisstellungen übergeht. Unbeschadet dieser unabsehlichen Mischung, Verwicklung, Wendung wird, wo nicht im Ganzen einer Stimmung, die ihren geschlossenen Ablauf hat, doch in einem Stadium jeder Stimmung entweder Lust oder Unlust herrschen. Hier aber fordert das Gesetz des Schönen selbst, daß diese Herrschaft keine absolute sei. Es gibt eine gemeine Lust und einen gemeinen, grassen Schmerz; beide werden mannigfaltige Mischungen mit ihrem Gegenteil darstellen, aber doch so, daß sich dort die Mischung in das Gefühl platter einfacher Lustigkeit, hier in den Schrei der Verzweiflung zusammenfaßt. Die Läuterung des Gefühls, wie wir sie in § 750, 2 als allgemeine Voraussetzung hin-

Digitized by Google

geſtellt haben, duldet weder das Eine, noch das Andere. Das Herz, das nicht in ſtoffartiger Unfreiheit vom Sturze der Empfindung fortgeriſſen wird und das ſich die Gewißheit der Harmonie der Dinge durch keine Erfahrung rauben läßt, ſchwebt ſelbſt über dem äußerſten Schmerz, ja es fühlt, daß er ſchön iſt, und verſenkt ſich frei in dieſe Schönheit. Ebenſowenig kennt die echte Empfindung jenes reine Zufriedenſein mit einem endlichen Zuſtande, das in der bloßen Luſtigkeit oder klebenden Behaglichkeit ſich kundgibt. Jedes Wohlſein erſcheint im Lichte des Ideals als ein vergängliches und die höchſte Luſt in der Verſöhnung mit dem Ewigen iſt vom Gefühle des Opfers und der Unzulänglichkeit durchzittert. Es iſt nur ein anderes Wort für die im allgemeinen Sinne des Wortes religiöſe Natur des echten Gefühls, daß ihm ein Hauch der Wehmut durchaus weſentlich iſt, etwas von dem Gefühlstone, womit wir auf vergangene Zeiten ſchönen Völkerlebens, auf die Kinderjahre zurückblicken. Das Gemüt ſchwebt in jener Höhe, wovon alles Endliche in ſeiner Fülle, aber auch wie ein ſoeben ſich Auflöſendes, ein hinſchwindender Flor empfunden wird. Dieſe Luſt iſt freilich die Schlußempfindung auch des tiefſten Schmerzes im reinen Gefühlsleben.

§ 752

Die einzelne Stimmung iſt ein nur ſich ſelbſtgleiches Miſchungsverhältnis von Luſt und Unluſt, das ſein eigentümliches und geſchloſſenes Leben hat. Der Verlauf desſelben ſetzt eine Teilung in Momente und einen qualitativen Unterſchied derſelben voraus, worin ſich das Gefühl weſentlich als ein in Schwingungen bewegtes darſtellt. Die abſolute Grundlage dieſer Teilung bildet ein in unendlichen Abſtufungen und Wechſelſtellungen ſich verſchiebender Unterſchied der ſubſtantiellen Haltung im objektiven Lebensgrunde und der ſubjektiven Ablöſung von demſelben, der mit dem Gegenſatze des Erhabenen und einfach Schönen ſich berührt, ohne mit ihm identiſch zu ſein. Die einzelne Stimmung nimmt eine beſtimmte Stelle in dieſer unendlichen Reihe zum Mittelpunkt ihrer weiteren Bewegung durch dieſelbe.

Digitized by Google

Es läßt ſich über die einzelne Stimmung, wie ſie zum Inhalt eines Kunſtwerkes zu werden beſtimmt iſt, Näheres nicht ausſagen als, was der Paragraph gibt. Das ganze Gefühlsleben eines Individuums legt ſich in eine, ſo nicht wiederkehrende Proportion ſeiner unendlich miſchbaren Elemente, der Luſt und Unluſt, und dieſe Stimmung hat nun ihren beſtimmten Schatz von Lebenskraft, entfaltet ſich von ihrem ſpezifiſchen Mittelpunkt und ſtrömt fort, bis ſie erſchöpft iſt. Wir werden die Kategorie der Zeit, in der wir uns mit dem Eintritte dieſer neuen Kunſtform befinden, an dem Punkte dieſer Darſtellung des Gefühls ausdrücklich einführen, wo dies gefordert iſt; vorerſt handelt es ſich um das, war vorausgeſetzt iſt, damit ein Zeitverlauf möglich ſei: ein qualitativ Unterſchiedenes, das die Momente bildet, aus welchen die Reihe des Zeitverlaufs beſteht. Es müſſen jetzt jene „weiteren Teilungen" auftreten, welche in § 751 angekündigt ſind und von welchen geſagt iſt, daß ſie ſpezifiſche, von dem Grundgegenſatze der Luſt und Unluſt zunächſt ganz verſchiedene ſeien und nur in ihren Verbindungen zuſammenwirkend den letzteren darſtellen. Hier treten denn zuerſt die qualitativen Teilungen im Unterſchiede von den zeitlich qualitativen auf. Sogleich die erſte, durchgreifende Grundteilung offenbart nun die ganze Schwierigkeit der Aufgabe. Der Paragraph ſucht mit Worten zu bezeichnen, was dem Unterſchiede der Tiefe und Höhe des Tons innerlich im Gemütsleben entſpricht. Es kann kein Vorwurf ſein, daß wir zu einer annähernden Erfaſſung dieſes tiefen, dunkeln Vorgangs nur durch einen Rückſchluß aus der wirklichen Kunſt des Gefühls und des Syſtems ihrer Mittel zu gelangen ſuchen. Die Tatſache eines tiefen pſychiſchen Unterſchiedes in der Wirkung des tiefen und hohen Tons liegt vor; es iſt die Seele, welche den Unterſchied der Töne ſich als Ausdrucksmittel bereitet; was ſie ausdrücken will, erfahren wir in dieſem Gebiete nur durch dieſes beſtimmte Ausdrucksmittel, in anderen Gebieten hat ſie auch andere Mittel, wir können den inneren Vorgang klar faſſen und nachher den Übergang zu *dieſem* Ausdrucksmittel aufzeigen; das Gefühl aber hat eine andere genügende Sprache außer der Muſik nicht, daher bleiben für ihr wiſſenſchaftliches Verſtändnis nur dieſe dunkeln Rückſchlüſſe. Die Lehre von der Muſik iſt bisher nach einer kurzen Beſtimmung des Weſens des Gefühles ſogleich zum Material übergegangen und dann hat ſie die pſychiſche Bedeutung der verſchiedenen techniſchen Formen geſucht. Sie hat dasſelbe getan, was

Digitized by Google

wir hier vornehmen, nur an einer anderen Stelle. Sie hat aus der Wirkung auf die Urſache geſchloſſen und zu dieſem Zweck zunächſt die Wirkung dargeſtellt, wir ſchicken voran, was aus jenen Schlüſſen ſich ergibt, um mindeſtens einen Anſtoß zur genaueren Unterſuchung des Gefühls zu geben. Das Schwere liegt nun weſentlich darin, daß wir hier vor einem Geheimniſſe ſtehen, das in der dunkeln Mitte zwiſchen Phyſiologie und Pſychologie liegt. Die Wirkung der Tonſchwingungen, richtiger die Wahl dieſes Mittels, um ſich von außen entgegentreten zu laſſen, was im Innern angelegt iſt, muß ihren Grund darin haben, daß das Gefühl ſelbſt ein Leben von Schwingungen iſt; das Dunkel ruht nun aber in dem doppelten, dem eigentlichen und uneigentlichen Sinne dieſes Wortes. Es iſt durchaus wahrſcheinlich, daß den Vorgängen des Gefühls Nervenbebungen als organiſche Träger des Geiſtigen zu Grunde liegen, es muß weſentlich ein Vibrationsleben ſein, aber was heißt Träger? was iſt dabei zu denken, wenn wir nun den geiſtigen Vorgang ſelbſt nur als ein Schwingungsleben bezeichnen können? Vom Geiſte können wir keine Schwingungen ausſagen und doch haben wir kein anderes Wort, keine klarere Vorſtellung als die, daß ſich die Nervenſchwingung wie eine Art ſymboliſches Bild in ſeinem Innern reflektiert. Wir müſſen alſo bei dieſer Vorſtellung bleiben und was ſich bei näherer Betrachtung ergibt, iſt nun ein Gegenſatz von zweierlei Wogen im Bewegungsſtrome des Gefühls, den der Paragraph zu faſſen ſucht in der Beſtimmung, daß das Gefühl entweder ſubſtantiell im allgemeinen, objektiven Lebensgrunde ſich hält oder ſubjektiv von demſelben ſich ablöſt. Es iſt nicht der Gegenſatz von Luſt und Unluſt; dieſe beiden Grundſtimmungen bewegen ſich in unendlicher Abwechſlung durch den Gegenſatz, von dem hier die Rede iſt: die mächtige, breite Woge, ein Bild der ungeteilten, Alles in ihrem Urſchoß zuſammenhaltenden Kraftfülle des Lebens kann in der Weiſe heranſchwellen, daß ich mich befriedigt in dieſe Subſtanz miteingeſchloſſen fühle, ſie kann aber auch dem ſubjektiv freier gelöſten Gemüte wie eine fremde Macht entgegenrollen, umgekehrt kann das Gefühl der entbundenen Subjektivität im freien Spiele der Luſt ſich ergehen oder ſchmerzvoll bis zur Verzweiflung ſich losgeriſſen empfinden vom tragenden, haltenden Lebensgrunde. Dieſes Tragen und Halten wird von techniſch durchgreifender Bedeutung werden, wenn das Gefühl ſich in Kunſtform darſtellt, es wird aber ſchon in deſſen innerer

Digitized by Google

Welt das Substanzgefühl dem Subjektgefühle die absolute Basis sein, ohne welche das letztere sich ganz ins Bodenlose verlöre. Jene Gefühlsschwingungen, die sich im tiefen Ton darstellen, gemahnen wie das Erhabene, und sie werden auch vorzüglich dieser Form des Schönen angehören, aber keineswegs allein, denn in den Bebungen der frei entlassenen Subjektivität, wenn sie die eben erwähnte Gestalt annehmen, offenbart sich das Furchtbare der Leidenschaft, der isolierten Kraft, und dies sind auch Gestalten des Erhabenen; umgekehrt kann je nach der Verhältnisstellung die mächtig breite Schwingung, die im tiefen Ton ihr Abbild sucht, die Ruhe des Schönen, des mit der Allmacht versöhnten Ich darstellen. Man kann aber diesen Gegensatz um so weniger mit dem des Erhabenen und Schönen identifizieren, da derselbe überhaupt noch eine ganz andere Bedeutung hat als diejenige, in der er hier zuerst aufgeführt wird. Er überbaut, vervielfacht, verschiebt sich nämlich ins Unendliche, so daß, was in der einen Beziehung die substantiellere, in anderer die subjektiv gelöstere Empfindung ist; es tritt absolute Relativität ein und aus den unendlichen Verhältnisstellungen der Glieder des Gegensatzes schafft sich das Gefühl, gewiß nicht erst in der Tonwelt, sondern schon in seinem inneren dunkeln Leben, den Apparat seiner ganzen Entwicklung, die Leiter, an welcher sein Leben auf- und niedersteigt. Da aber die einzelne Stimmung ihre individuelle Farbe hat, so wird in diesen dunkeln Vorgängen auch etwas sein, was der Tonart entspricht, eine Neigung, sich auf einer bestimmten Vibrationshöhe der Seele festzusetzen, sie zur Basis des Gefühlsverlaufs zu nehmen, von ihr auszugehen, auf sie zurückzutreten.

§ 753

Auf dieser allgemeinen Grundlage macht sich der Unterschied des Kraftverhältnisses im einzelnen Gefühlsmomente geltend; von besonders durchgreifender Bedeutung ist aber der weitere eines voll und entschieden hervortretenden oder gedämpften und verhüllten Gefühlscharakters. Endlich faßt sich die qualitative Haltung des Gefühls in einer Eigenschaft zusammen, welche nur uneigentlich, als Gefühlsfarbe, bezeichnet werden kann.

Digitized by Google

Die weiteren Unterſchiede, die nun vor uns liegen, ſind weit leichter in ihren inneren Urſprung zu verfolgen. Dahin gehört vor Allem die Verſchiedenheit der Intenſität des Gefühlsmoments, welche den einzelnen Ton mit ſtärkerem, härterem, rauherem oder ſchwächerem, weicherem, ſanfterem Druck angibt; allerdings tritt dieſer Unterſchied in ſeine ganze Bedeutung erſt ein, wenn er ſich ſukzeſſiv in einem Anſchwellen und Abſchwellen entfaltet, aber er iſt zuerſt für ſich in ſeiner getrennten Beſtimmtheit hinzuſtellen. Es liegt im Weſen des Gefühls, daß es ſich jetzt mit voller Kraft in den Moment ſtürzt, jetzt ſeine Maſſe bricht, verteilt, leichter, ſchwebender, ſanfter auftritt bis zur hinſchwindenden Auflöſung, zum Verhauchen und Sterben. Die ſtärkere Intenſität wird meiſt den Übergang in den volleren Affekt bezeichnen, ein Hereinbrechen nach der Seite des Willens hin, der zartere Gang iſt mehr reines Gefühl, das in ſich bleibt und ſeine Schönheit genießt. — Weiter iſt in die Gefühlslehre auch das heraufzunehmen, was in der Muſik Dur und Moll heißt: ein neuer, eigentümlicher Stimmungsdualismus, der ſich durch alle anderen Unterſchiede hindurchzieht. Er fällt keineswegs mit dem Grundgegenſatze der Luſt und Unluſt zuſammen. Dur iſt nicht notwendig heiter, Moll nicht traurig, wehmütig; auch hart und weich, wovon der muſikaliſche Name gebildet iſt, bezeichnet nicht richtig. Wir haben Stimmungen, wo es uns iſt als fühlen wir Alles nur gedämpft, nur wie durch einen halb verhüllenden Flor, das Heitere ſowohl als das Ernſte; wir haben andere, wo wir dieſen Schleier lüften und die Welt mit kraftvoller Entſchiedenheit auf uns wirken laſſen. Es iſt wie der Unterſchied eines ſachten und eines vollen Auftretens: dort geht das Empfinden leiſe, als fürchte es, mit der vollen Geltung ſeiner Lichter und Schatten die Energie des Ich zu wecken; es iſt eine Stimmung wie die des Mondlichts, wo wir im Verſchwimmen der Umriſſe alles Leben gedämpft, dem Loſe des Vergehens hingegeben fühlen; hier dagegen wagt die Empfindung ſich in den vollen Tag heraus, tritt entſchloſſen auf, fühlt das Leben als kräftige und berechtigte Gegenwart, entſcheidet das Unentſchiedene und will ſich in Alles und Jedes mit ungeteilter Klarheit und Fülle legen. Jene Verhüllung bringt allerdings immer einen elegiſchen Zug mit ſich, aber derſelbe ſchließt das Heitere nicht aus, ſondern dämpft es nur, und umgekehrt ſcheut dieſe Lüftung der Hülle nicht die Trauer, ſondern gibt ſich ihr hin wie ein Gemüt, das dem

Digitized by Google

Schmerze sein volles Recht einräumen will. — Die dritte Unterscheidung des Paragraphen bezieht sich auf das, was in der Musik Klangfarbe heißt. Auch diese Modifikation muß schon in der Gefühlslehre aufgeführt werden, denn der Musiker ergreift nicht verschiedene Instrumente, um sich über ihren verschiedenen Gefühlsausdruck zu verwundern, sondern wählt zwischen ihnen, weil er für die eine Empfindungsweise jenes, für die andere dieses entsprechend findet. Es ist schon früher auf die landschaftliche Empfindung in der Malerei hingewiesen worden, mit welcher ja das Subjektive, der Musik Verwandte so fühlbar in dieser Kunst hervortritt; hier findet dies nähere Anwendung: wir haben für das Gefühl, das die Lokaltöne und der Hauptton in der Landschaft, die Produkte eines Zusammenwirkens der allgemeinen Medien mit den Stoffen des Festen, mit Erde, Holz, Laub, Stein, Metall usw. hervorrufen, nur sehr dürftige Namen, ja für die Natur der ganzen Gefühlsweise selbst entlehnen wir den Namen aus der Musik, und so nun für das ganz ähnliche Gebiet im reinen Gefühlsleben aus der Malerei. Daß aber bei dem Erzittern von Holz, Saiten, Metall eine ganz verschieden gefärbte Art der Stimmung entsteht, dies muß im Innern angelegt sein. Dort leihen wir in dunkelm Symbolisieren unsere Seele der sichtbaren Natur, hier der hörbaren, es muß also in der Seele selbst ein bestimmtes, eigenes Gebiet von Unterschieden verborgen schlummern, das, sobald der Stoff hinzutritt, wach wird.

§ 754

Das Gefühl ist als eine rein geistige Form wesentlich Zeitleben. Der zeitliche Verlauf einer Gefühlsstimmung setzt voraus, daß ein die Welt der körperlichen Bewegungen in der Natur beherrschendes Messungsgesetz, durch welches die einzelnen Momente in qualitative Ordnungen sich einreihen, auch im Gemütsleben sich ankündigen wird. Nur dunkel und unentwickelt kann die eine dieser Ordnungen, welche in einer regelmäßigen Wiederkehr gleicher, durch Akzente gegliederter Zeitabschnitte besteht, vor der Erhebung in die Kunstform dem Gefühl inwohnen, klarer und bestimmter wird sich die andere, höhere, geltend machen, vermöge welcher die innersten Stimmungsverhältnisse bestimmte Grade der Beschleu-

Digitized by Google

nigung oder Verzögerung im Gange des Gefühls mit sich bringen. Innerhalb dieser Ordnungen bedingt die Natur der innern Strömung bald einen punktuellen, bald einen überleitenden Fortgang vom einzelnen Momente zum andern und fordert bestimmte Ruhepunkte.

Genauer bestimmt ist das Gefühl wie aller Geist Qualität in Zeitform, d. h. in der Form des Nacheinander. Diese Qualität ist an sich unzeitliche reine Intensität, die sich in Zeitmomente auseinanderlegt, aber als das Identische in ihnen über sie ebensosehr übergreift und nach ihrem Ablauf als das aus diesem Auseinander in sich zurückgekehrte einfach Intensive sich herstellt. Im Gefühle tritt, weil sich das Intensive, Qualitative hier nicht zum Lichte des Bewußtseins unterscheidet, der Begriff der Zeit so ausdrücklich und vorherrschend hervor, daß wir sogar sein Ganzes mit dem Namen Bewegung, Bewegtsein bezeichnen. Dennoch haben wir die dunkeln Qualitäten dieser Geistesform, so weit es in der Wortsprache möglich, zu bestimmen gesucht. Dieselben stellen sich uns nun zunächst als einzelne Momente, genauer als zeitlose Punkte dar; zwischen ihnen und dem eigentlichen Zeitverlaufe muß aber notwendig etwas in der Mitte liegen, zwischen dem Einzelnen, dem kleinsten Teile, und zwischen dem Allgemeinen, dem Ganzen, ein vermittelndes Moment des Besonderen. Die Punkte laufen in gleichmäßiger Kontinuität fort und expandieren sich so zur unendlichen Linie; es muß etwas eintreten, was die Linie in Einschnitte von bestimmter Zeitdauer teilt und innerhalb derselben weitergliedert. Dieses wichtige Moment, den Takt, bringt in wirklicher Ausbildung natürlich erst die Kunst hinzu; sie kann es aber nicht aus dem Leeren nehmen, irgendein Keim, Ansatz muß in dem Gefühle selbst, noch abgesehen von der Erhebung in die Kunst, liegen. Es handelt sich hier von einem allgemeinen Gesetze, das zunächst in der Sphäre der physischen Bewegungen sichtbar ist und dessen Bedeutung man leicht erkennt, wenn man zusieht, wie manche Arbeiter nicht die Hälfte dessen leisten, was sie können, wenn sie nicht ihr Werk mit taktmäßigem Rufen oder Singen begleiten. Instinktmäßig setzt sich der physisch tätige Mensch ein System wiederkehrender Zeitabschnitte mit je einer bestimmten Gruppe von Momenten, die sich in akzentuierte und nichtakzentuierte teilen. Er

Digitized by Google

spart und erhöht dadurch seine Kraft und ahmt hierin die Natur selbst nach. Jede Kraft will und muß abwechselnd sich spannen und nachlassen. Dies geht durch das unorganische und organische Reich. Das Periodische beherrscht als Drehung den Lauf der Himmelskörper, Flamme, Wind, Woge des Meeres, der Seen, des Wasserfalles, Atemholen und Herzschlag der Tiere und Menschen teilen die gleichfließende Linie in die bestimmten Einschnitte, worin sich stärker angesammelter Stoß von einem Momente des Nachlassens, ein Druck, ein Auspressen von einem Nachgeben und Einziehen unterscheidet; in der Ökonomie des animalischen Kraftaufwandes kehrt das Gesetz als Wechsel des Wachens und Schlafes wieder. Selbst die organisch bauende Kraft arbeitet in geordneter an- und absetzender Teilung als Zweige- und Blätterstellung an der Pflanze, in den Gelenkbildungen, Ausstrahlungen und ausatmenden einfachen Streckungen des Skeletts. Dem Gebiete blinder Notwendigkeit entstiegen, aber noch als unbewußtes Tun gebunden, erscheint der geordnete Wechselschlag mit Hebung und Senkung, stärkerem und schwächerem Moment im Fluge der Vögel, im Gange der Tiere und Menschen, selbst im Kriechen der Raupe. In den freien Bewegungen des Menschen scheint das Gesetz verloren zu gehen, doch konnte der Tanz und die orchestisch geregelte Pantomime nicht ohne inneren Grund, ohne einen im kunstlosen Gebiete vorgebildeten Keim entstehen. Gerade aber im Gebiete der höheren freieren Tätigkeit, der individuellen und gemeinschaftlichen, tritt es deutlich wieder zu Tage, denn nicht umsonst, sondern um mit seinen Kräften im weitesten Sinne des Wortes durch die Einschnitte des Anlaufs und Ablaufs, der Sammlung und Abspannung hauszuhalten, hat der Mensch sein Leben in Stunden, Wochen, Jahre usw. geteilt, die Werktage mit Tagen der Feier durchflochten. In den Mittelpunkt des geistigen Lebens, in das Selbstbewußtsein, verfolgt Hegel den inneren Grund des Taktes: es ist die Rückkehr des Ich in sich selbst aus der unbestimmten Kontinuität seines Zeitlebens, das Abbrechen dieser Linie, um seiner sich zu erinnern und bei sich zu sein, was uns im Takt unmittelbar entgegentritt (Ästh., Teil 3, S. 159 ff.). Der Geist als Kunsttätigkeit hat nun dieses Gesetz in die Musik eingetragen. Unser Bewußtsein sagt uns nichts darüber, daß er es im Gefühle selbst als dunkeln Keim vorgefunden hat. Wir kennen sein naturnotwendiges Vorbild nur im Gebiete des Sichtbaren, es entschwindet unserer Beobachtung im dun-

Digitized by Google

kelſten Gebiete des Seelenlebens, aber dieſes wird auch ſeinen Pulsſchlag heben und der meſſenden, zählenden Kunſt iſt nur die Reminiſzenz der verborgenen Vorgänge verloren, die ſie befeſtigt und ordnet. Ungleich deutlicher unterſcheiden wir im Gefühlsleben die Grundlagen deſſen, was in der Kunſt das Tempo iſt; die Pſychologie hat dieſen Punkt vielfach berührt (vgl. z. B. Maaß, Verſuch über die Gefühle. § 10. Verſ. über die Leidenſch. § 14). Hier ſind gewiſſe phyſiologiſche Erſcheinungen nicht bloß Beiſpiel, ſondern Symptom: der beſchleunigte oder gehemmte, wild aufgeregte oder ſanft wallende, ſacht ſchleichende Puls, Gang und das ganze Gebärdenſpiel weiſen unzweifelhaft auf ein inneres Bewegungsleben, deſſen qualitative Unterſchiede zu Verhältniſſen der Langſamkeit und Schnelligkeit werden. So entſchieden aber dieſe Erſcheinungen auch ſprechen, ſo führen ſie uns doch nur zu demſelben Geheimnis, vor dem wir ſchon in § 752 ſtillſtehen mußten: zu der Annahme eines Schwingungslebens der Nerven, deſſen Begriff wir auf den Geiſt überzutragen genötigt ſind, ohne das Wie finden zu können. Wir können nicht anders als bildlich ſagen: das ſtark bewegte Gemüt ſchwingt ſchneller als das ſanft bewegte uſw. Die Arten der Übergänge von einem Gefühlsmoment zum anderen, wie ſie ſich abſtrakter in staccato und legato, inniger in den verſchiedenſten Arten des Überleitens und Vermittelns ausdrücken, und die Pauſen ſind es, die der Schlußſatz des Paragraphen ebenfalls als Ausfluß innerer Geſetze des Gemütslebens aufführt. Das Empfinden hat Augenblicke punktueller Affektion, die ſich auch außerhalb der Muſik in der Selbſtbeobachtung unterſcheiden laſſen, es ſind Momente der Unruhe, wo das Gefühl nicht in den tenor einer Strömung münden kann, oder des ſtoßweiſe auftretenden Kraftgefühls; ein andermal, und dies iſt ſeine naturgemäßere Bewegung, wogt es als ungeteilte Maſſe in der Kontinuität des ſtarken oder wilden Erguſſes, der nicht duldet, daß die Momente ſich abſondern, weil er im Vorhergehenden das Folgende, im Folgenden das Vorhergehende innig haben und bewahren will. Die Pauſen ſind eine Zeit der Stille, worin das Gefühl zu ſchweigen ſcheint, während in Wahrheit das Vorhergehende ausklingt und das Werdende ſich vorbereitet.

Digitized by Google

§ 755

Soll in diesen Bedingungen eine ganze und geschlossene Stimmung die in ihr gegebene unendlich eigene Mischung von Lust und Unlust in einem Lebensprozeß entwickeln, so kann dies nur vermöge einer Bewegung durch eine Reihe einstimmiger und widerstreitender Verhältnisse eines Qualitativen geschehen. Schon im Innern des Gefühlslebens kann diese Reihe nur dadurch sich erzeugen, daß es die Stimmungsqualitäten § 752 zu neuer Geltung ruft, indem es dieselben in bestimmte Anziehungs- und Abstoßungsverhältnisse zueinander setzt, die es in unendlichen Stellungen sukzessiv durchläuft und so die unerschöpfliche Welt der Harmonien und Disharmonien im Verkehr zwischen dem Subjekt und den Objekten sich im Innern zu vernehmen gibt.

Es liegt hier die schwierigste Aufgabe für eine Philosophie der Musik vor: die Melodie als die Darstellung des Lebensprozesses einer Stimmung, wie solche in nichts Anderem besteht als in einem Wandern durch die Tonleiter, deren einzelne Töne nun aus der Reihe in unendliche Verbindungen treten, aus der inneren Organisation der Empfindung abzuleiten. Wir haben in § 752 die innere Bedeutung der Differenzen der Tonhöhe, die in der bestimmten Messung, durch welche die Kunst sie ordnet, Intervalle heißen, als einen Unterschied des substantiell gehaltenen und subjektiv gelösten Fühlens bestimmt. Wenn nun die Musik das Innerste des Fühlens in den Verhältnisstellungen der Töne ausdrückt, wie sie aus der Reihe der Leiter heraus in eine Welt von Konsonanzen und Dissonanzen zueinander treten, welcher Zusammenhang besteht zwischen dem inneren Prozesse des Gefühls und dieser äußeren Technik? Jene innere Lebensform des Gefühls, die wir uns dunkel als ein Oszillieren, ein Schwingen vorstellen, scheint die Welt der Erzitterungen, welche nach ihrer verschiedenen Art dem tieferen und höheren Ton entsprechen, in einer neuen Bedeutung zu verwenden: aus dem ursprünglich einfachen, doch in unendlichen Stufen sich überbauenden Gegensatze eines Gefühls der Lebensmacht und eines Gefühls der freier schwebenden Subjektivität wird eine unendliche Verhältnisstellung; die Schwingungen treten aus

Digitized by Google

der Stufenreihe heraus in Wahlverwandschaften und Abstoßungen; das Gefühl läuft und springt nun an seinen inneren Bewegungsmomenten auf und nieder und legt im Einklang und Zwiespalt ihrer Verbindungen das Geheimnis seiner Freuden und Schmerzen, die die Ahnung des großen Welträtsels von Gegensätzen, Widersprüchen und deren Versöhnungen nieder. Es kann hier nicht weitergegangen werden; der schwere Gegenstand ist wieder aufzufassen, wenn erst vom Tone die Rede ist.

§ 756

Der Lebenslauf einer Stimmung, wie sie in dieser neuen Verwendung ihrer qualitativen Erregungsmomente sich entfaltet, wird die Gesetze der Entwicklung und des Umlaufs alles Lebens darstellen: ein Ansteigen und Fallen, sich Spannen und Lösen, Verwandtes mit Verwandtem Binden, starke und milde Kontraste Setzen und Versöhnen, sich in mehrere Strömungen Spalten, neue Quellen Aufnehmen, sich wieder Sammeln, schließlich befriedigt in sich Zurückkehren und Ausatmen. In dieser Strömung ist es, wo das Gefühl an die Welt der auf klarer Unterscheidung ruhenden Geistesformen vernehmbar anschwillt, ohne die Grenze zu überschreiten.

Die Erörterung des Rhythmus im höheren Sinne des Wortes behalten wir nicht deswegen der Betrachtung der Komposition vor, weil hier die Aufsuchung der inneren Quellen dessen, was sich in der Kunstform niederlegt, besonders schwierig wäre, im Gegenteil, hier ist ungleich mehr Licht als in den getrennten einzelnen Gängen der bisherigen Untersuchung. Schon in der allgemeinen Kunstlehre, wo wir den Begriff der Komposition überhaupt behandelten, § 494—501, mußte überall auf die Musik hingewiesen werden, in welcher Alles, was wir Rhythmus in der tieferen Bedeutung nennen, seinen bestimmten Ausdruck findet und welche ebendaher auch den Namen dafür hergibt. Das Gefühlsleben als ein wesentlich und nur Bewegtes, Strömendes enthüllt uns am ungeteiltesten das organische Bewegungsleben in aller Kunst. Gerade aber, weil hier weniger Dunkel ist, dür-

Digitized by Google

fen wir es vorerſt an den im Paragraphen aufgeſtellten Momenten genügen laſſen und die nähere Beleuchtung dem Orte vorbehalten, wo es ſich bereits von der Kunſtform handelt. —

Der zweite Teil weiſt auf § 749 zurück, wo gezeigt iſt, wie die Welt des Bewußtſeins und aller beſtimmten Tätigkeiten, die auf ihm ruhen, hiemit überhaupt die Welt der Objekte unmittelbar an der Schwelle des Gefühls zu lauſchen ſcheint. Dies zeigt ſich nun in den rhythmiſchen Strömungen, welche in der Melodie ihren Ausdruck finden. Deutlich meint man aus dem anſchwellenden Sturme der Töne den Affekt zu vernehmen, wie er zum Entſchluß, zur Tat ſich ſteigert, ja man meint ein Objekt ſeiner Sehnſucht, ſeines Zornes ſich vorſtellen zu müſſen, was wir lieben und haſſen, taucht in uns auf; aber auch der denkende Geiſt glaubt ſich wiederzufinden: es klingt wie Frage, wie banger Zweifel, wie Antwort und gefundene Lichtgedanken oder dunkler Abgrund, vor dem die Fragen ungelöſt hinſinken; wie eine entdeckte Wahrheit, die wiederholt, belegt, erläutert wird. Wie ſich dieſe beſtimmten Geiſtesformen auf die verſchiedenen Erſtreckungen der Zeit beziehen, ſo glauben wir jetzt wehmütig zurückzublicken, jetzt die Gegenwart mutig oder ruhig und klar zu erfaſſen, jetzt hoffnungsvoll, vertrauend, jetzt bang geſpannt oder finſter entſchloſſen in die Zukunft zu ſchauen. Selbſterlebtes, alte Sagen, Völkergeſchicke, Natur und Staat ſchweben uns in unbeſtimmten Bildern vor. Lehnt ſich das Gefühl an das Bewußtſein, ſo bekommt dies Alles Ort und Namen, aber wir werden ſehen, daß die Verbindung mit dem Objekte aufzeigenden Geiſte nicht ſo innig iſt, als es ſcheint.

§ 757

Der Lebensprozeß des Gefühls als Zeitverlauf ruft einen neuen, tiefen Qualitätsunterſchied ins Leben: obwohl an ſich immer vielſeitig, iſt daſſelbe doch vergleichungsweiſe entweder einfach oder mannigfach, eine Einheit gleichzeitig verſchiedener Arten, denſelben Stimmungsinhalt zu empfinden, mag dieſelbe als reicher Widerhall des Gefühls in einer Perſönlichkeit oder als Empfindungsweiſe verſchiedener Perſönlichkeiten, Temperamente, Alter, Geſchlechter aufgefaßt werden. Jene einſtimmenden oder wider-

Digitized by Google

ſtreitenden Verhältnisſtellungen der urſprünglichen Qualitätsmomente, worin das einfache Gefühl ſeine Grundſtimmung ſukzeſſiv ausdrückt (§ 755), treten nun auch für die gleichzeitige Bewegung in Kraft.

Die Harmonie im engeren Sinne des Wortes als gleichzeitiger Unterſchied der Intervalle, Klänge, Melodien ſetzt den Unterſchied einer einfacheren oder vielfacheren Reſonanz desſelben Gefühls im Innern voraus. Das Gefühl iſt allerdings immer der ganze Menſch, allein der ganze Menſch iſt individuell ärmer oder reicher, ein mit mehr oder weniger Saiten bezogenes Inſtrument, oder, wenn er auch ein vielſaitiges iſt, kann doch die Empfindung entweder alle Regionen ſeines Inneren in Bewegung ſetzen oder nur einfach anklingen. Der mannigfachere Widerhall Eines Gefühls in der Bruſt eines Menſchen wird zugleich der Ausdruck davon ſein, daß merkbarer ſeine *verſchiedenen* Geiſteskräfte mitergriffen in das Empfinden einſtrömen, daß ſeine verſchiedenen Beziehungen zur Außenwelt, ſeine Erfahrungen und Erinnerungen in ihm erwachen. Der Eine Menſch iſt uns nun immer zunächſt der Eine in dem Sinn, daß er uns alle repräſentiert. Allein wie in allem Kunſtideal, ſo auch in dem Ideale der Kunſt der Empfindung gilt nicht die formale Logik der Konſequenz, daß es, wenn einmal das Ganze einer Gattung in Einem Individuum repräſentiert erſcheint, nun dabei ſein Bewenden hätte, das Eine kann ſich vielmehr in eine Vielheit auseinanderſchlagen und für die Grenze, wie weit der Auszug aus der empiriſchen Vielheit gehen ſoll, gibt es kein Geſetz. So iſt auch hier die Pforte weit offen, durch die der Menſch in einer Vielheit von Perſönlichkeiten eintreten mag, der gleichzeitige Reichtum des Gefühls hat nun die Bedeutung des Geſamtgefühls dieſer Mehrheit, die mannigfache Weiſe, dasſelbe zu empfinden, erſcheint wie ein Widerhall desſelben Gefühls in verſchiedenen Formen der Menſchheit; dieſe Formen erweiſen ſich in ihren Hauptunterſchieden weſentlich als die anthropologiſchen Typen: anders erzittert dieſelbe Stimmung im Jüngling, anders im Mann, anders in den zwei Geſchlechtern, anders im Gemüte des Melancholikers als des Sanguinikers, Cholerikers, Phlegmatikers. Man darf dabei nicht nur an den unmittelbaren Ausdruck der Empfindung in der menſchlichen Stimme denken, die Kunſt wird, was in dem natürlichen Organ

Digitized by Google

liegt, durch technische Verwendung äußeren Materials in einem reichen Apparate vervielfältigen, auseinanderlegen; hier ist noch nicht von den Mitteln der Darstellung, sondern von der inneren Natur der Gefühlsbewegung die Rede. In ihren gleichzeitigen Unterschieden nun muß Einstimmung sein, allein die Einstimmung schließt nicht den Fortgang vom bloßen Unterschied zum Gegensatz und Kampf aus; hier handelt es sich dann um dasselbe System von einstimmigen und widerstreitenden inneren Schwingungsverhältnissen wie im sukzessiven Verlauf einer Stimmung und wälzt sich nun der Strom der Empfindung, durch so viele Zuflüsse verstärkt, deren Wasser sich in ihm noch unterscheiden, reich und mächtig nach dem Meere des Unendlichen.

§ 758

Diese ganze Welt von Unterschieden liegt im Leben des Gefühls nur verschwimmend und verworren angedeutet, sofern es nicht die Phantasie ist, die als Ganzes auf dieses eine ihrer Momente sich stellt und die verhüllten Keime zur vollen Entwicklung bringt. Nur durch diesen Prozeß erhält die Empfindung Licht und Gestalt, wird der Übergang in anderweitiges, stoffartiges Verhalten abgeschnitten und die Bewegung ihrer streitenden Elemente in das Bett der idealen Reinheit und Harmonie geleitet.

Wir haben es bisher gewagt, den Vorwurf nicht zu scheuen, daß wir den Zirkel begehen, aus dem Abzuleitenden abzuleiten, um dann erst jenes aus diesem abzuleiten, indem wir unsere Vermutungen über das, was der Formenwelt der Musik im Innern des Gefühls zu Grunde liegt, eben aus dieser gewinnen, zu der wir dann als dem posterius übergehen. Der Vorwurf wird jetzt die bestimmtere Wendung nehmen: wenn so die musikalische Formenwelt im Gefühl an sich vorgebildet liegt, wie kommt es, daß Menschen vom anerkannt tiefsten Gefühle völlig unmusikalisch sind, während so manches leichte musikalische Talent offenbar oberflächlich fühlt? Man erkennt jedoch leicht, daß diese Tatsache nimmermehr ein Recht begründet, Inhalt und Form auseinanderzureißen. Die Phantasie des Gefühls oder das Gefühl als Kunsttalent kann sich von dem Gefühl überhaupt nicht so unterscheiden, daß in diesem das innere Vorbild, dessen Abbild jenes in der

Digitized by Google

Gestaltung der Töne niederlegt, nicht als Keim angelegt wäre, sonst käme ja durch die Formenwelt des Tones zu dem, was sie ausdrücken soll, etwas ganz Äußerliches und Fremdes hinzu. Das Wahre kann vielmehr nur dies sein, daß der Formkeim, der im Gefühl an sich liegt, bei rein und tief fühlenden, aber unmusikalischen Naturen, gleichsam an der Stelle, wo er sich zum bestimmtern inneren Bilde und weiter zum äußeren Organ entwickeln sollte, unterbunden ist. Diese geheimnisvolle physiologisch-psychologische Naturschranke, die das Zusammengehörige trennt, ist in der Musik ungleich stärker als in allen anderen Kunstgebieten, und es wird dies begreiflich werden, wenn wir das Gefühl mit der Natur des musikalischen Ausdrucksmittels enger zusammenhalten, aber im Wesentlichen haben wir doch in den anderen Sphären dieselbe Erscheinung: der wahre Historiker z. B. bringt sich vom großen Geschichtsmomente nicht nur den reinen Inhalt zum lebendigen Bewußtsein, sondern auch von seiner *Gestaltung*, den Charakteren, Kulturformen usw. hat er eine reiche Anschauung, aber er vermag diese nicht bis zur vollen, reinen, idealen Form zu entwickeln wie der historische Maler, dem der innerlich tätige Nerv in vollkommener Schwingung zu Gebote steht und heraus bis in die Fingerspitzen geht. Was aber das ästhetische Talent betrifft, das ohne Gehaltstiefe mit Leichtigkeit bildet, so erklärt sich dies aus einer inneren Fähigkeit, sich auch in den von Andern vorgefühlten Gehalt hineinzuversetzen, keineswegs ist es ein abstraktes Formgeschick ohne alle Beziehung zum Inhalt. In gewissem Sinn gilt es allerdings auch vom wahren Genius, daß man bei ihm jene substantielle Innigkeit des Gefühls, wie es ohne Übergang in den musikalischen Ausdruck den gemütvollen Menschen erfüllt, *nicht* suchen darf. Doch auch dies ist zunächst nur dasselbe wie in aller Kunst: wir haben als allgemeine Vorbedingung des idealen Schaffens echtes Pathos verlangt (§ 392), aber der Niederschlag der inneren Wärme in die Form, den reinen Schein setzt immer eine Abkühlung voraus und vollendet sie, nimmt der Begeisterung mit ihrem pathologischen Charakter ihren ursprünglichen direkten Ernst, ihre Eigentlichkeit; der Genius muß im Pathos sein und doch frei über demselben schweben. In der Musik wird dies nun ganz besonders wahrnehmbar sein, weil sie eben die Kunst des Gefühls, also des Innigsten ist: es schlüpft auf dem Punkte, wo es in dem Menschen, welcher ihm nicht die musikalische Gestalt gibt, sich nach anderweitigen

Digitized by Google

Äußerungsformen gewaltsam hindrängt, in unzulängliche, aber tief erregte Seufzer und Worte sich zusammenpreßt, im Affekt über die Ufer schlägt, als reinere Wärme in Gesinnung und Tat sich fortleitet und durch alles dies sich ebensosehr in seiner Kraft bewährt, sozusagen nebenaus in die Form, die freilich die allein genügende zur Darstellung ist, aber verglichen mit dem Leben, das die Kräfte in ihrer substantiellen Gewalt verwenden will, als eine ableitende, beziehungsweise Ausleerung bewirkende Schleuse erscheint. Daher findet man die größten Musiker im Leben häufig gerade nicht sentimental, vielmehr trocken. Dagegen ist nun die Kunstform, in deren Bett sie das Gefühl zu leiten vermocht, eben auch die reine: sie spricht das Gefühl, das im Worte vergeblich nach Mitteilung ringt, ganz aus, bringt jene innere Dynamik und Statik, die wir nur durch Rückschluß eben aus dieser Form in ihren Grundlinien anzudeuten vermochten, zu Tage, und in ihr allein vollzieht sich die Läuterung des Gefühls in sich selbst zur idealen Reinheit, seine Erhebung in den Äther der Harmonie.

§ 759

Die empfindende Phantasie kann für ihre künstlerische Darstellung ein Material weder entbehren, noch auch im bisherigen Sinne des Wortes zur Anwendung bringen, denn sie hat ein reines Zeitleben auszudrücken. Sie muß also körperlichen Stoff zwar ergreifen, aber so verwenden, daß er sein räumliches Dasein in ein Werden für Anderes in Zeitform aufhebt: dies geschieht in den Schwingungen des Tones, deren Medium die Luft ist. Die Kunst isoliert hiemit abermals eine Erscheinungs-Seite des Objekts, nämlich die Bewegung, und sie macht der Stummheit ein Ende, aber noch ohne zur eigentlichen Sprache fortzugehen.

Streng genommen ist Material wesentlich körperlicher Stoff; ob man den Ton, dies rein Bewegte, ein Material nennen könne oder nicht, dies ist eine Frage, deren Amphibolie in der Sache selbst liegt. Genau betrachtet, bestimmt sich das Verhältnis so: erst die Poesie hat, wie wir sehen werden, gar kein Material mehr, die Musik schwebt in der Mitte zwischen dem Festhalten und Aufgeben des Materials. Sie

Digitized by Google

muß es festhalten, weil die Art der Phantasie, die ihr zu Grunde liegt, keinen Inhalt in dem Sinne hat wie die Dichtkunst, die ein geschlossenes Bild in die innere Anschauung überträgt, in dieser Vergleichung ist das Gefühl leer und muß daher einen Halt an einem Körper haben. Sie muß es aufgeben, denn Material als Körper ist wesentlich räumlicher Stoff, und solcher kann nicht ein objektloses Zeitleben des Geistes darstellen. Sie ergreift es also und hebt im Ergreifen seine räumliche Form als solche auf. Der Körper wird in die schwingende Bewegung des Zitterns versetzt, so daß Luftwellen von ihm ausgehen, welche als Ton wahrgenommen werden. In diesem Augenblick wird sein räumliches Außereinander in das Nacheinander der Zeit aufgehoben, er wird sozusagen flüssig, es ist ein inneres Zusammenziehen und Ausdehnen, Tätigkeit einer bestimmten Art von Elastizität, Äußerung einer „Quasi-Muskularkraft" (Krause, Anfangsgr. d. allg. Theorie d. Musik. S. 40), die er besitzt, und diese Äußerung setzt sich als Wellenbewegung in die Luft fort. Er teilt sich also mit, er gibt seine Isolierung auf, er wird für Anderes. Ist diese Erzitterung, diese erste Negation des räumlichen Daseins erfolgt, so stellt sich durch die Reaktion des Körpers gegen diese Aufhebung in die Zeit, also durch eine zweite Negation (Hegel, Ästh. Teil 3, S. 128) das bloß räumliche Dasein her. Es ist wesentlich, daß der Körper bleibt und nur an ihm etwas vor sich geht; es leuchtet bereits ein, daß dieser Vorgang im Technischen genau jenem Verhältnis im Innern entspricht, wonach das Objekt stets an der Schwelle des Gefühls bereit zu stehen scheint (§ 749); man kann auch sagen, daß sich darin ausdrückt, wie die Musik soeben von der bildenden Kunst, die an den Raum gebunden ist, herkommt. Die höchste Entlastung der letzteren vom schweren Stoffe war die Magie der Lichtwirkungen in der Malerei. Die Lichtwelle ist tief verwandt mit der Luftwelle; Farben und Töne stehen in inniger Verwandtschaft. Aber das malerische Licht ist noch nachgeahmtes, an den Raum gebanntes Licht; die Musik dagegen ist zwar an den Körper gebannt, aber nur um ihm die nicht bloß nachgeahmte, sondern wirklich lebendige Luftwelle als ihr eigentliches, einziges Vehikel zu entlocken; sie ist frei, hat den Fuß aus dem Boden gezogen, der Vogel unter den Künsten. Wir haben also jetzt endlich die wirkliche Bewegung, aber ohne ein sich Bewegendes, denn der Körper ist zwar da, aber nicht er selbst, sondern nur sein Erzittern geht uns an. Die bil-

Digitized by Google

dende Kunst hat die Oberfläche der Körper im Raum bewegungslos isoliert, zuerst als Baukunst auch ohne scheinbare Bewegung, dann als Plastik so, daß Bewegung nachgeahmt, aber als gefesselter Moment gebannt wurde, dann als Malerei ebenso, nur in ungleich freierer Ausdehnung und unter Mitaufnahme der Farbe. Es soll aber nun endlich die eigentliche, die wirkliche Bewegung in die Kunst eintreten und indem dies geschieht, wird sie, um Alles zu erschöpfen, was aus ihr entwickelt werden kann, nach jenem Gesetze, daß die einzelnen Künste die Erscheinungsseiten des Naturschönen isolieren, um durch die Beschränkung das Vollkommene zu erreichen (§ 533), von ihrem Träger getrennt als Ganzes der Umfangsmittel einer Kunst für sich allein verwendet. Die Isolierung ist zugleich ein Festhalten des Tones vor seiner Bildung zur Sprache. Es ist nun der Kunst die Zunge gelöst. Wir haben in § 533, Anm. gesagt, die Kunst suche stufenweise die am meisten sprechende Form. Auf den Fortschritt in den Formen der bildenden Kunst konnten wir diesen Begriff nur uneigentlich anwenden; die Musik steht an der Schwelle des eigentlichen Sprechens, sie überschreitet sie nicht, aber ihr Schritt zur Offenbarung des Innersten im Ton ist ein unendlicher.

§ 760

Im Tone verrät der Körper sein Kraftmaß und seine innersten Qualitätsverhältnisse, die sich in seiner Form niederschlagen, und er entspricht schon dadurch dem Gefühle, welches objektlos und doch durch den Gehalt der Objekte bewegt ist. Um ihn jedoch zum Ausdruck des Gefühls in dieser und jeder Bedeutung des Wortes zu bilden, bedarf es einer Tätigkeit, welche ihn zunächst von seinem Ursprung völlig getrennt behandelt und welcher kein Naturvorbild im strengen Sinne des Wortes zu Grunde liegt.

Die Musik würde in abstrakter Lostrennung zwischen die übrigen Künste hingestellt, wenn der tiefe Zusammenhang des Tones mit dem Körper verkannt würde. Das Auge, das die Form des Körpers erfaßt, bewegt sich, beschreibt eine Linie. Dies ist zunächst nur die Bewegung des anschauenden Organs, aber der Körper ist geworden, hat sich gebaut und dies war wirkliche Bewegung, Bewegung der ihn bauenden

Digitized by Google

Kraft. Im Tone drücken sich nun zunächst die innersten Texturverhältnisse des Körpers aus, sie sind das Werk dieser Kraft, und seine Gestalt ist der Ausfluß dieser innersten Formation. Der Ton ist so die freigewordene Linie der Form, „die zeitliche Linie" (vgl. Solger, Vorl. üb. d. Ästh., S. 340), er verrät den Kraftkern, woraus die Form geworden, er kann die nackte, bloßgelegte Seele des Körpers genannt werden. Die Musik hat buchstäblich und direkt nichts mit der äußeren Gestalt der Körper zu schaffen, aber es ist wesentlich, daß die innere Struktur derselben, die sie zu ihrem Zwecke verwendet, an sich von dieser nicht zu trennen ist, und wir werden sehen, welche tiefe Beziehung zwischen der Musik und allen anderen Künsten sich darauf gründet; zunächst ist dieser Satz nur eine Erweiterung, Vertiefung des früheren, der als wesentliches Moment hervorhob, daß zum Tone der Körper immer vorausgesetzt bleibt, und ihm entspricht auf der subjektiven Seite die mehr besprochene Objektnähe im Gefühl. Es versteht sich nun aber, daß diese höhere Bedeutung des Tones sich erst auf einem Wege entwickeln kann, auf dem sie uns vielmehr ganz verloren zu gehen scheint. Das Klangleben der unorganischen und der Pflanzenwelt erregt uns wohl eine dunkle Ahnung der Gestaltungen dieser Gebiete auch ohne die Hilfe des Auges, der Tier- und Menschenstimme fühlen wir an, daß sie nur Ausdruck des Sichselbstvernehmens des höheren und höchsten Organismus sein kann. Allein unser Satz will auf mehr als dies hindeuten: er will sagen, daß der Ton die höheren, die bereits ästhetisch ideal gedachten Rhythmen der Körperwelt und einen unendlichen Einklang ihrer Bewegungen in ahnungsvoller Nähe vor das Gemüt führe, und das leistet der Ton nicht als unmittelbar vernommenes Erzittern der Körper ohne Zutat der Kunst, die ihn doch gerade dem Zusammenhang mit dem Körper, dem er entspringt, zunächst (von der menschlichen Stimme nicht zu sprechen, mit der es eine besondere Bewandtnis hat) entnimmt, in ein künstliches System einreiht, das ihm an sich fremd ist, und nach der Seite seines ursprünglichen Zusammenhanges nur die Klangfarbe in besonderer Beziehung auf eine der Qualitäten des Gefühls (vgl. § 753 Schlußsatz) übrigläßt. Dies ist nachher wieder aufzunehmen und zuerst rein für sich die Verarbeitung des Tonmaterials als die völlige Abstraktion darzustellen, welche uns das Band jenes Zusammenhangs ganz zu zerschneiden scheint. Die Musik hat kein Naturvorbild in dem

Digitized by Google

Sinne wie die Bildnerkunst, Malerei und Poesie, oder, was dasselbe sagt, sie hat nicht so, wie diese, einen Stoff in der zweiten der Bedeutungen, die § 55, Anm. 2, aufgeführt sind: dort bedeutete Stoff ein gegebenes Reales mit bestimmtem Inhalt und bestimmter Form, das der Künstler nachbildend umbildet (Sujet). Wir haben also im so verstandenen Stoffe sowohl Inhalt, als auch Form, eine Einheit beider, die in dem noch rohen Zustande des Naturschönen vorliegt. Der Künstler, der einen solchen Stoff bearbeitet, erhöht gleichzeitig beide Seiten so, daß durch die gereinigte Form der Inhalt rein sich offenbart. Allerdings kann er aber beide Seiten in der Weise auch trennen, daß er zum Zweck seiner Studien einen zweiten Stoff beizieht, an welchem er nur die Form benützt: ein historischer Maler z. B. hat in der Szene, die er darstellen will, eine Einheit von Inhalt und Form vor sich, er macht aber zum Zweck der vollkommeneren Darstellung Studien nach anderen Stoffen, deren Inhalt zu seinem eigentlichen Gegenstand in gar keiner Beziehung steht, so daß er hier die bloße Form, Gestalt, Tracht usw. nachbildet, um sie dorthin überzutragen. Doch sind dies nur Ergänzungen, Nachhilfen, deren er namentlich dann bedarf, wenn er seinen Gegenstand nur aus der Überlieferung hat und ihm die bloß innerliche Vorstellung nicht ausreicht, dessen Form zur klaren Anschauung zu erheben. Ganz unberücksichtigt lassen wir die Allegorie, wo die ganze Form aus einem dem Inhalt fremden Gebiet entlehnt wird. In der Musik nun hat man bei der Frage der Nachbildung statt jenes organischen Verhältnisses, wo der Künstler ein ungetrenntes Ganzes an Inhalt und Form vor sich hat, gewöhnlich — und ebendies ist schon bezeichnend genug für die besondere Natur dieser Kunst — vielmehr ein ganz anderes im Sinne; man setzt nämlich als selbstverständlich voraus, daß der Inhalt vom Innern des Tondichters komme und daß er, wofern sich eine Vorlage für die Form dieses Inhalts finden lasse, sie auswärts in der Natur zu suchen habe. Belassen wir es nun zunächst bei dieser gewöhnlichen Auffassung, so können wir uns auf § 269 (wo zum Unorganischen auch das Holz und Bestandteile des tierischen Leibs im vertrockneten, also unorganisch gewordenen Zustande zu rechnen sind) und § 290 (tierische Stimme), überhaupt aber auf das allgemein Zugestandene berufen, daß Ansätze, Anklänge von Melodie und Harmonie in der Natur hervortreten, aber nur, um alsbald durch Absprung zum ganz Formlosen die Erwartung

Digitized by Google

zu täuschen. Am bestimmtesten klingt die rhythmische Seite, Takt und Tempo an (vgl. § 754, Anm.), aber auch dies so ungeregelt und unvollkommen, daß an eine künstlerische Verwendung nicht zu denken ist. Anders scheint sich die Sache zu gestalten, wenn wir nach dem Menschen blicken: hier wäre, wenn dem Musiker eine Stoffquelle in diesem Gebiete flösse, Inhalt und Form verbunden: der empfindende Mensch und der Ton seiner Stimme sind Eines. Allein der empfindende Mensch, als Stoff für den Musiker gesetzt, drückt nicht seine Empfindung in Tönen aus, sofern er dies tut, ist er nicht Stoff für den Musiker, sondern selbst der Musiker. Er spricht vielmehr und eben im Sprechen vermag er, wie wir ja deutlich erkannt, sein Empfinden nur ganz unzulänglich anzudeuten. Die Sprache artikuliert den Ton durch die abschließende Kraft des Mitlauters zum Ausdruck des Bewußtseins und nur mittelbar durch dieses zum Ausdruck des Gefühls. So enthält die Sprache allerdings in begleitender Weise etwas von Ton als Gefühlsausdruck: dies ist der Tonfall und Rhythmus des Sprechens, insbesondere des gehobenen Sprechens, des Deklamierens. Dies Element ist jedoch eben dadurch, daß die Sprache wesentlich Ausdruck des Bewußtseins ist, in einer Weise bedingt, eingeschränkt, die man vom Standpunkte der Musik eine völlige Alteration nennen muß. Es wird immer eine zweckmäßige und feine Aufgabe sein, die Ansätze des Musikalischen im sinnbegleitenden Tone der Rede zu belauschen, wie neuerdings L. Köhler (Die Melodie der Sprache usw.) und insbesondere werden solche Studien gegeben sein, wenn es gilt, einem Zustande der Musik entgegenzutreten, wo diese Kunst sich gewöhnt hat, in ihrer Verbindung mit dem Worte statt eines freien Anschlusses in falscher Selbständigkeit willkürlich von dessen Sinn abzuschweifen, ja im Widerspruch mit diesem sich breitzumachen, sie werden uns z. B. zeigen, wie verkehrt es ist, eine sehnsuchtsvolle Frage in bequem fallender Tonreihe auszudrücken usw., allein, wenn man meint, in diesem Gebiet ein durchgreifendes, positives Gesetz suchen zu müssen, so befindet man sich in der falschen Voraussetzung, daß in der Verbindung von Sprache und Ton die Poesie und die Musik zu gleichen Teilen regieren, wie solche durch R. Wagner als Prinzip aufgestellt ist. Wir werden diese neue Theorie seines Orts auffassen, hier genügt es, darauf hingewiesen zu haben, daß der Sprachtonfall nur verlorene Anklänge einer Tonwelt enthalten kann, die für sich allein vollkommener Gefühlsausdruck sein

Digitized by Google

ſoll, daß er weſentlich alteriert iſt durch den Zweck der Sprache, das Bewußtſein auszudrücken. Man darf daher Unterſuchungen wie die obige nur ſehr genügſam führen, wenn man nicht ins Kleinliche und Geſuchte geraten will. Die Sprache hat jedoch allerdings auch unartikulierte Gefühlslaute in der Interjektion. Ihre Tonhöhe und ihr Tempo liegt unmittelbar an der Quelle der Empfindung und gehört mehr als alles Andere zu den zerſtückelten, verlorenen Anklängen von Muſik in der Natur. Allein nimmermehr iſt die Muſik durch ihre Belauſchung entſtanden oder kann zu irgendeiner Zeit ihre Formen nach ihr bilden; denn ſie iſt eben nichts als ein von der Sprache auf kontinuitätsloſe Einſilbigkeit zurückgedrängter, im Keim erſterbender Anſatz, die Empfindung durch Muſik außer der Muſik auszudrücken. Überſehen wir nun dies ganze Gebiet des Naturſchönen, ſo erkennen wir die genaueſte Analogie mit dem, was über das Verhältnis des Baukünſtlers zum Naturſchönen in § 558 geſagt iſt: nur entfernt und dunkel, ohne jede ausdrückliche Intention des Nachbildens, kann, wie dem Völkergeiſte in der Bildung der Bauſtile die zerworfenen Spuren der reinen Raumformen in Erdbildung und Pflanze, ſo das Reich der Naturtöne dem Menſchen bei Schöpfung der Muſik vorgeſchwebt haben oder vorſchweben. Die Muſik iſt ohne Zweifel vom Spiel ausgegangen, und zwar auf zwei Wegen. Man machte an gewiſſen Körpern zufällig die Beobachtung, daß ſie Töne von ſich geben, die eigentümlich zur Empfindung ſprechen, daß dieſe Töne in gewiſſem Verhältnis zueinander ſtehen, daß man dieſe Verhältniſſe durch Überſpannen eines Felles über eine Höhle, durch Nebeneinanderziehen von Saiten, durch Nebeneinanderſtellen von Röhren (die Syrinx), durch Einbohren von Löchern in Röhren vermehren und ordnen kann: dies war der eine Weg, der in gewiſſem Sinne von außen nach innen geht; der andere war der des Geſanges, der jedoch nicht in dem Sinne von innen nach außen geht, daß man ſich vorſtellen dürfte, der Geſang ſei urſprünglich der geiſtigeren Tiefe der Empfindung entſprungen; die Anfänge des Geſanges wird man im Jauchzen der Gebirgsbewohner ſuchen müſſen, das ſich in muſikaliſcher Übung zum Jodeln, einem Singen ohne Wort, ausgebildet hat; jener unmittelbare Aufſchrei der Luſt ſchlägt gerade durch ſeine Vollkräftigkeit in wirkliche Töne um, läßt einen natürlichen Tonfall, ſelbſt eine Andeutung beſtimmter Intervalle erkennen, von deren Beobachtung man langſam zum künſtleriſchen Gefühlsaus-

Digitized by Google

druck fortging. Und hieran knüpft sich nun offenbar die einzig richtige Anwendung des Begriffs von Stoff und Naturvorbild auf die Musik: der Stoff, der Nachahmungsgegenstand dieser Kunst ist das Gefühlsleben in der Brust des Künstlers; jener Begriff läßt sich aber nur in sehr entfernter Weise anwenden, weil Stoff, Vorbild eigentlich einen Gegenstand bezeichnet, der dem Künstler klar als Objekt gegenübersteht und ihm eine bereits bestimmte, obwohl im Verhältnis zur Kunstaufgabe noch rohe Form entgegenbringt, wogegen das Gefühlsleben nicht nur mit der Subjektivität dessen, der es darstellen soll, verwachsen, sondern auch in seiner Formbestimmtheit *vor* der Darstellung so dunkel ist, daß sie der Künstler selbst erst ahnt, indem er nun ganz *anders woher* jene Form entlehnt, an welcher ursprünglich durch Zufall die Fähigkeit entdeckt worden ist, das Gefühl auszudrücken, und die er nun zu diesem Zweck selbständig weiter formt. Wendet man sich nun nach der anderen Seite, nach diesem „Anderswoher", so ist man geneigt, den Begriff des Naturvorbilds auf sie anzuwenden, wir haben aber gezeigt, daß er hier nicht hergehört, weil die Tonwelt in der Natur nicht ein Ganzes von Inhalt und bestimmter Form ist, das der Künstler nur zu idealisieren hätte; will man ihn dennoch auf diese Seite übertragen, so kann man es nur mit der ausdrücklichen Verwahrung, daß man diesmal unter Stoff nur Anlaß zur Entdeckung einer frei zu bildenden, dem Seelenleben dunkel entsprechenden Formwelt und benütztes, verwendetes Vehikel versteht. Entschieden zutreffend ist für die erstere Seite, wo das Innere, das Gefühl als Stoff bezeichnet wird, nur das negative Merkmal des Begriffs, daß der Stoff vor seiner Bearbeitung immer ein relativ Rohes, Formloses ist, indem die innere Stimmung vor diesem Übergang in die klare Form, auch abgesehen von dem spezifischen Dunkel ihrer Organisation überhaupt noch ungeordnet, mit allen Mängeln und Zufälligkeiten behaftet bleibt, durch welche das Naturschöne auch als sichtbarer Gegenstand der anderen Künste stets getrübt ist. — Noch bleibt übrig, den Begriff des Stoffes oder Sujets in einem anderen Sinne zu nehmen: so nämlich, daß der von einer Kunst schon verarbeitete Stoff einer anderen noch einmal Stoff wird (vgl. § 543). Nun erhält der Musiker ein Sujet vom Dichter, eine Stimmung ist ihm von diesem (in Lied, Operntext usw.) vorempfunden, also objektiv gegeben. Allein dies ist ein unendlich loseres Verhältnis als im Stofftausch anderer Künste. Der

Digitized by Google

Musiker übersetzt den Stoff nicht etwa aus dem innerlich sichtbar Vorgestellten in das äußerlich Sichtbare, also zwar in eine andere Kunst, aber eine solche, die mit der Stoffquelle noch das Element des Bildes gemein hat, oder aus dem Epischen in das Dramatische, also einen anderen Zweig derselben Kunst, sondern in eine absolut neue Form, welche, wie wir sehen werden, mit dem Inhalte, den ihr die Poesie leiht, nicht in jenes kongruente Verhältnis tritt, das einfach als künstlerische Umbildung eines Stoffes bezeichnet werden könnte. Vergleiche über dies Verhältnis, sowie über die ganze Frage die treffenden Bemerkungen von Hanslick a. a. O. S. 49 ff., 83 ff.

§ 761

Diese Tätigkeit, wodurch die vernommene Lufterschütterung erst zum Ton im engeren Sinne des Wortes wird, ist eine rein verständige, mathematische. Sie ordnet auf Grundlage physikalischer Schwingungsgesetze ein Stufensystem der Töne an, worin Alles auf gezählten Messungen beruht. Auch diejenigen Unterschiede, die durch Tiefe und Höhe jene qualitative Grundform des Gefühls ausdrücken und das Hauptmittel für die Durchführung des Charakters einer Stimmung abgeben, erweisen sich als ursprünglich quantitativ und die innere Beziehung des Einklangs oder Mißklangs, in welche bestimmte Töne aus der Stufenreihe heraus zueinander treten, erklärt sich aus arithmetischer Einfachheit oder Verwicklung. Das Ganze der musikalischen Ausdrucksmittel besteht also wesentlich in lauter Verhältnissen.

Wir haben bisher in notwendiger Vorausnahme und mit Vorbehalt der genaueren Unterscheidung das Ausdrucksmittel der Musik schlechthin Ton genannt, wiewohl in genauerer Beziehung nur der gemessene, in ein System eingeordnete Gehörseindruck so heißt. Es liegt hier eine Schwierigkeit des Ausdrucks; will man das Wort Ton durchaus auf diesen strengen künstlerischen Sinn einschränken, so schwankt man darüber, wie der Gehörseindruck außerhalb des musikalischen Kunstsystems allgemein bezeichnet werden soll. „Schall", wie Einige sagen, hat zu bestimmt die Nebenbedeutung des Starken, was in ge-

Digitized by Google

wisser Ferne vernommen wird, Klang eines gewissen besonderen Charakters, des Weichen, Spröden usw., was weiterhin für die Musik Bedeutung gewinnt. Es wird daher wohl dabei bleiben müssen, daß man „Ton" im weiteren und engeren Sinne des Wortes unterscheidet. — Wenn nun die völlige Ausbildung eines für jeden Gefühlsausdruck gefügigen Tonsystems als ein rein verständiges, mathematisches Tun bestimmt wird, so versteht sich, daß hiemit nicht behauptet sein soll, daß die empfindende Phantasie nicht lange Zeit mit dem bloßen Instinkte, natürlichen Ohrenmaß ausgereicht habe; so sind ja die Proportionen in der Bildnerkunst Objekte des Messens und doch hatten viele Menschenalter mit dem Augenmaß ausgereicht, ehe die Wissenschaft die Regel festsetzte. Die Wissenschaft selbst, nachdem sie schon weit gelangt war, brauchte noch lange, bis sie von der Physik ihre schließliche Grundlegung durch die Wellenlehre erhielt und von ihr jene Schwingungsgesetze lernte, auf denen das ganze System der musikalischen Mittel beruht, und welche in der speziellen Erörterung näher ins Auge zu fassen sind. Hier ist nur die arithmetische Natur des zu Grunde liegenden Physikalischen zu betonen: die Höhenunterschiede der zu systematischer Stufenreihe geordneten Töne sind in Verhältnissen der Schwingungsgeschwindigkeit begründet, die Verhältniszahlen sind die Maße der Intervalle und harmonisches Tonverhältnis beruht auf Einfachheit und Faßlichkeit des Zahlenverhältnisses; wie denn durch bloße Verdoppelung der Schwingungen jener zweite Ton (die Oktave) entsteht, der dem ersten vor allen anderen wahlverwandt erscheint. Kommt nun der Unterschied, der dem ganzen Systeme zu Grunde liegt, auf verschiedene Zahl der Schwingungen zurück, so erhellt, daß nicht nur die Verhältnisse des Takts und Tempos quantitativ sind, sondern auch diejenigen, welche in Vergleichung mit denselben als rein qualitativ erscheinen, nämlich der Tiefe und Höhe. Diese sind es nun aber, in welchen das Gefühl sich den Apparat schafft, seine eigentlich qualitativen Bewegungen auszudrücken, wie sie in § 752 aufgeführt sind. Haben wir den dunkeln Vorgang im Innern selbst uns als ein Schwingungsleben vorzustellen gesucht, so schien es doch immer, als müsse man hier an Schwingungen verschiedener Bewegungs*art* denken, nun aber, im technischen Abbilde des psychischen Vorbilds, kommt auch dieser tiefe Unterschied des substantiellen und subjektiv gelösten Gefühls und all der Reichtum wunderbarer Empfindungen, wozu er ver-

Digitized by Google

wendet wird, ſchließlich auf einen Unterſchied der Schnelligkeit und Langſamkeit zurück. Die Feſtſetzung auf einer beſtimmten Stelle der Leiter, wodurch die innige Eigentümlichkeit einer individuellen Stimmung ihren Ausdruck findet, tritt nun als Tonart auf und die tieferen Töne erſcheinen, wie als Träger der Empfindung überhaupt, die ſie vor dem Bodenloſen bewahren, ſo techniſch als die Träger des Einklangs der Töne; als eigentlich qualitativ bleibt nur die beſondere Klangfarbe zurück, welche die ſpezielle Art der Kohäſion des einzelnen Materials mit ſich bringt: ein höchſt wichtiges Moment allerdings, denn eine tiefe Symbolik, die wir bereits mit den Eindrücken der Landſchaft verglichen haben, beſtimmt das Gemüt, aus dem Erzittern der Körper nach dem verſchiedenen Zuſammenhalt ihrer Atome ſich verſchiedene Stimmungen, ſanftere, nervöſere aus dem weicheren, mutigere, ſtärkere, gleichſam muskulöſere aus dem ſpröderen, namentlich den metalliſchen, entgegenkommen zu laſſen; aber nicht beruht hierauf das Weſentliche des Lebensprinzips und Lebensprozeſſes einer totalen Stimmung, dieſe iſt vielmehr im Großen und Ganzen völlig an jenes rein quantitative Syſtem von Ausdrucksmitteln gewieſen. Wir haben nun hier ein Ganzes von lauter Verhältniſſen. Alles iſt relativ, nur durch ſeinen Platz, nur durch eine Größenvergleichung beſtimmt. Der Ton heißt in dieſem Syſtem Intervall, denn nur der Zwiſchenraum zwiſchen ihm und anderen, eben der quantitative Abſtand beſtimmt ſeine Natur. Die Konſonanzen und Diſſonanzen, in welche einzelne Töne aus der Kontinuität der Stufenreihe heraus zueinander treten, beruhen ebenfalls auf einem rein arithmetiſchen Verhältnis. Was ſich durch einfache, überſchauliche Zahl exponiert, wird als Einklang, als konſonierender Akkord, was einen verwickelten Zählungsprozeß fordert, als unbefriedigende, Auflöſung erwartende Tonverbindung oder als voller Mißklang, als diſſonierender Akkord empfunden. Die harmoniſchen Töne fordern ſich wie die Ergänzungsfarben vermöge eines Naturgeſetzes, dort der Luftwellen, hier der Lichtwellen, ſo notwendig, daß der eine Ton den andern, obwohl nicht angeſchlagenen, als ſein Echo hervorruft, und der reine Dreiklang aus Grundton, Terz und Quint erſcheint als eine Grundeinheit wie Blau, Gelb und Rot: der vollſte Ausdruck eines reinen Beziehungsſyſtems von Schwingungsgeſetzen, die der menſchliche Geiſt meſſend, das Gemeſſene zählend zum Syſtem der Muſik ausgebildet hat.

Digitized by Google

§ 762

Der Schein des Widerſpruchs zwiſchen der Innigkeit des Gefühls und dieſer mathematiſchen Natur des Syſtems ſeiner Ausdrucksmittel löſt ſich durch die in § 752—757 enthaltenen Beſtimmungen: eine Geiſtesform, von welcher kein Inhalt ausgeſagt werden kann, welche vielmehr in lauter reinen Verhältnisſtellungen zwiſchen Subjekt und Objekt beſteht, läßt ſich nur durch gezählte Schwingungen ausdrücken, die ihrem innern Bewegungsleben entſprechen. In dieſem Sinne gilt es nicht bloß von den elementariſchen Grundlagen, ſondern ſelbſt von der freien Erfindung, daß die Muſik ein unbewußtes Rechnen iſt.

Für das unmittelbare Bewußtſein gibt es nicht leicht einen grelleren Widerſpruch als den, wie hier das Innigſte durch das Abſtrakteſte, das Wärmſte durch das Kälteſte ſeinen Ausdruck finden ſoll. Es iſt auch in keiner Kunſt der Übergang vom Innern durch die Schule zu deſſen Ausdruck ſo ſchwer, der Unterricht ſo ermüdend und wo nicht ganz voll entſchiedenes Talent den entſprechenden Drang mit ſich führt, ſo ganz und gar abſtoßend: zählen und immer zählen, um auf dem längſten Umwege durch den abſoluten Froſt dahin zu gelangen, daß die Glut des Herzens ſich in das völlig Tote, in ein gerechnetes Nichts ergießen könne. So trocken die Diſziplin der Plaſtik und Malerei ſcheinen mag, ſo hängt doch der dürftigſte Strich des Schülers unendlich näher mit dem Gefühle zuſammen als das Taſten-, Takt-, Tempo- und Pauſenzählen des Anfängers in der Muſik. Die Schwere dieſes Widerſpruchs hebt ſich durch den richtigen Begriff der Zahl. Und dieſer erhellt an der hiſtoriſchen Stellung jener Philoſophie, deren Prinzip war, daß das Weſen der Dinge in der Zahl beſtehe, der Pythagoräiſchen. Sie hat erkannt, daß die Wahrheit des Daſeins nicht die Materie ſein könne, ſie hat noch nicht erkannt, daß es die Vernunft ſein müſſe; ſie ſteht in der Mitte zwiſchen der Joniſchen Philoſophie, welche die Subſtanz in allem Einzelnen als Stoff, und zwiſchen der Philoſophie der Eleaten, welche dieſelbe als denkende Kraft faßte, und greift demgemäß nach der Formel, womit wir Alles, ſowohl das Sinnliche als auch das Geiſtige nennen, welche keinen Inhalt bezeichnet

Digitized by Google

und womit man allen Inhalt faſſen kann, denn als Quantum läßt ſich, eben weil das Quantum gegen den Inhalt gleichgültig iſt, Alles ohne Unterſchied beſtimmen. Das Quantum ſchreitet in Häufung der Eins und Zuſammenfaſſungen der Eins fort ohne innere Entwicklung, unter dieſen Fortſchreitungen läßt ſich ſowohl die Vermehrung der Materie als der Intenſität begreifen. Tragen wir dies über auf die Muſik, ſo iſt ihr Inhalt ein wahrhaft Qualitatives, das ſich aber, weil objektlos, unterſcheidungslos, nicht durch Worte begreifen läßt, und ein ſolches kann eben nur in die unſinnliche ſinnliche Unterſcheidung der Zahl gefaßt werden. Unwahr für das Ganze des Inhaltes der Philoſophie, iſt der Gedanke des Pythagoras wahr gerade für die Enthüllungsſtufe des Welträtſels, welche die Muſik darſtellt. Pythagoras will ſagen, daß die Form das Wahre der Dinge ſei, und er findet für ſie keine Beſtimmung als die, welche Alles unterſcheidet und verbindet, ſei es nun als Stoff oder Form gefaßt. Die Form iſt weſentlich Verhältnis; die Welt als Form begriffen iſt ein Eines, ſich in ſich unendlich unterſcheidend und ſeine Unterſchiede in unendliche Stellungen zueinander ſetzend, die aber eben als verſchiedene Stellungen des Einen ſchlechthin lebendig aufeinander bezogen ſind; es gibt keinen Ort außerhalb dieſes Netzes, es bleibt keine Materie neben der Form übrig, der Stoff läßt ſich unendlich teilen, bei jeder Teilung iſt, was übrig bleibt, immer wieder ein Geformtes. Die Zahl nun bezeichnet richtig das Verhältnis, ſofern ſie nichts iſt als eine unendliche Reihe geſetzter Punkte, die nur in ihrer Beziehung zueinander etwas, außer ihr nichts ſind; ſie bezeichnet es aber unzureichend, weil es ein lebendig qualitatives Sichfortbeſtimmen des Einen zum Unterſchied und der Wechſelbeziehung im Unterſchied iſt, wogegen die Vielheit in der Zahl nur Häufung des Eins iſt und alle Stellungen der vielen Eins zueinander gleichgültige, der Innerlichkeit ermangelnde Beziehungen ſind. Es hat Sinn, wenn Pythagoras ſelbſt die Seele und das ſittliche und vernünftige Leben des Geiſtes unter dem Begriff der Zahl faßt und Tugend ſelbſt als Zahlenharmonie beſtimmt; die geiſtigen Kräfte ſind weſentlich Ordnungen einer Vielheit und wir müßten dieſe durch Zahl ausdrücken können, wenn wir ſie gänzlich erkannt hätten; aber auf ſolchen Ordnungen beruhen auch unendlich viele andere Erſcheinungen, welche zwar durch und durch Form ſind, aber nicht in der Weiſe des Geiſtes. Nun aber iſt der große Unterſchied zwiſchen den andern Ge-

Digitized by Google

ſtalten des Geiſtes und dem Gefühle der, daß jene durch klare Scheidung zwiſchen Subjekt und Objekt beſtimmten, ſagbaren Inhalt haben, dieſes aber, weil ihm jene Scheidung abgeht, nicht. Wir haben es daher nur faſſen können als ein dunkles Schwingungsleben, worin das Subjekt unendlicher Verhältnisſtellungen zwiſchen ſich und der in ihm wiederklingenden Welt der Objekte inne wird. Dies aber läßt ſich nur durch die Zahl ausdrücken. Die Zahl iſt nicht das Gefühl, denn dieſes iſt im höchſten Sinne qualitativ, aber unerſchloſſene, dem Denken als einem Sprechen, der Begriffsbeſtimmung durch das Wort verhüllte Qualität, und da dieſe Qualität doch eine ganz ſelbſtändige Form iſt, in die ſich der ganze Geiſt legt, da ſie alſo doch ihre volle Welt innerer Unterſchiede haben muß, ſo kann ſie ihren Ausdruck nur in dem finden, was zwar nur quantitativ iſt, aber das Verhältnisleben des Qualitativen formuliert. Der wache, ſcheidende Geiſt muß ſich in ſeinen Formen, wie ſchon bemerkt iſt, auch durch Zahlen ausdrücken laſſen, aber da er ſagen kann, was er iſt, ſo hat die Zahl ihre Notwendigkeit, hiemit ihr Intereſſe verloren. Es iſt falſch, gegen die Geltung des Pythagoräiſchen Prinzips in der Weiſe der Ariſtoreniker zu ſagen, das muſikaliſch Schöne komme nur aus dem Gemüte, nicht aus der Zahl, ſofern dieſer Polemik die Meinung zu Grunde liegt, das Schöne des Gefühls würde zerſtört, wenn man es als unendlichen Wechſel von Verhältnisſtellungen auffaßt: dies ſcheinbar höchſt Farbloſe, der Innigkeit Bare iſt allerdings das qualitative Innere des Gefühls ſelbſt und die Zahl drückt es zwar nur aus, iſt es nicht ſelbſt, weil ſie qualitätslos iſt, drückt es aber auch allein aus. Das bekannte Wort des Leibniz: musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi (Epist. ad divers. I., 144) kann nur als höchſt geiſtreich anerkannt werden. Die Seele rechnet zwar nicht bloß, aber ſie durchläuft jene geiſtigen Verhältnisſtellungen in einer durch die jeweilige Stimmung gegebenen Ordnung und würde dieſe nicht bilden und bauen, wenn ſie nicht unbewußt zählte. Man kann auch die Geltung dieſes Wortes nicht beſchränken auf die elementaren Geſetze der Harmonie, wie ſie der muſikaliſche Inſtinkt unbewußt geſchaffen hat und im Komponieren unbewußt befolgt; das ganz Individuelle der Tondichtung ſelbſt iſt ein unendlich eigenes Schaffen neuer innerer Verhältnisſtellungen des Gefühlslebens, welche in ihren unendlichen Schwingungen der Geiſt gar nicht

Digitized by Google

ordnen könnte, wenn er sie sich nicht unbewußt als Punkte auseinanderhielte und verbände und dies ist eben ein unbewußtes Zählen. Ist nun das Kunstwerk vollendet, so kann dieser unbewußte Prozeß zum bewußten erhoben werden und muß es zum Behuf der Ausführung, ja der Erfinder selbst, wenn er sein inneres Tönen und Weben in Zeichen niederlegt für diese, muß bereits in das bewußte Zählen übergehen. Da aber die Zahl zwar der einzige Ausdruck des Gefühlslebens, jedoch nicht das qualitative Wesen des Gefühls selbst ist, so liegen diese zwei Prozesse, der unbewußte und bewußte als zwei Welten auseinander: das fertige Werk kann wirklich nachgezählt werden, aber der beste Rechner hätte es darum nicht erfinden können, denn es ist durch ein genial bewußtloses Zählen entstanden. Es verhält sich hiemit gerade wie mit dem Messen in der Baukunst, vgl. § 558, Anm. S. 226. Der Satz, daß die Musik ein unbewußtes Zählen sei, wird auch dadurch nicht umgestoßen, daß dies Zählen ein weit verwickelterer Prozeß ist als es auf den ersten Blick scheint, denn hinter den Zahleneinheiten, mit welchen die Technik der Musik unmittelbar schaltet, liegen ungemein große Zahlen verborgen, da der Ton erst hörbar wird, wenn wenigstens dreißig Schwingungen in der Sekunde erfolgen. Man bedenke, daß selbst der gewöhnliche Techniker, der zur Fertigkeit gelangt ist, jenes dem Schüler so schwere Zählen ganz instinktmäßig ausübt, daß also auch die bewußte Arithmetik wieder im Naturdunkel erlischt; so gut dies möglich ist, kann es auch eine Arithmetik, die mit noch viel größeren Summen rechnet, *vor* dem Bewußtsein geben.

§ 763

Das Organ, durch welches die in Töne aufgelöste Welt der Objekte in das Innere einzieht, ist der Sinn des zeitlichen Vernehmens, das *Gehör*. Das Kunstwerk besteht nicht anders als, solang es ausgeführt wird, es wendet sich unmittelbar an den erzitternden Nerv und die innerste Individualität in der einfachen Urform ihres geistigen Daseins, der Zeit. Daher seine *elementarische* Wirkung, welche vermöge der schwebenden Natur des Gefühls (vergl. § 749) in die tiefste Erregung der Sinnlichkeit und überhaupt eine durchaus pathologische Stimmung übergehen kann.

Digitized by Google

Die Musik als Kunst wühlt aber das ganze Gefühlsleben nur auf, um es innerhalb seiner selbst zur reinen Form in dem doppelten Sinn eines freien Scheins und einer Wohlordnung, worin das Weltganze als harmonisches empfunden wird (vergl. § 750 und 758), zu läutern.

Wir haben zuerst das Wesen des Gefühls entwickelt, ununterschieden, ob vom Künstler oder vom Zuhörer die Rede sei; hierauf sind wir zum Künstler herübergegangen. Dieser legt sein Empfinden im tönenden Kunstwerke nieder; indem er aus Körpern den Ton entwickelt, die Gestaltenwelt in Töne auflöst, so spricht er eben darin die Natur des Gefühls als die in das bewegte Innewerden des Subjekts aufgelöste Welt aus. Zwischen seinem Gefühlsleben und dem des Zuhörers, worin dieselbe Stimmung geweckt werden soll, liegt nun als die Pforte, durch welche der gefühlerfüllte Ton gehen muß, der Sinn des Gehörs. Die Luftwelle setzt den Gehörsnerv in die entsprechende vibrierende Bewegung und mit Einem Schlage beginnt jener dunkle Prozeß, wodurch die ausgedrückte geistige Stimmung in dem zentralen Geistesorgan unter Mitschwingen des gesamten Nervenlebens sich reflektiert. Vom Gehörsinne ist das Wesentliche im ersten Teile des § 71 gesagt: er steht in der tiefsten Beziehung zum Gefühle schon darum, weil er genau dessen mittlerer Stellung zwischen Sinnlichkeit und Geist entspricht; denn auf der einen Seite liegt er unter der Höhe des kontemplativen, gegenständlichen Verhaltens, das vom ästhetischen Organe gefordert wird, da eben im Tone sich die Objektivität aufhebt und das vernehmende Subjekt in stoffartiger Apprehension sich mit dem Objekt ununterschieden verschlingt, auf der anderen, sofern er das artikulierte Wort vernimmt, weist er in ein Gebiet, dem das Sinnliche bloßes Zeichen ist, also über das Ästhetische hinaus. Die Musik aber ergreift diesen Sinn in jener ersten Funktion so, daß sie in sein unmittelbares, stoffartiges Verhalten ihre geistigen Ordnungen und mit ihnen die Geistesahnung einführt, ohne ihn doch zum gegliederten Worte fortzuführen, das den scheidenden Akt des Bewußtseins, den erschlossenen Geist ausdrückt; daran verändert im Wesentlichen auch die Vokalmusik nichts, denn sie verschwemmt das Wort durch musikalische Entfaltung des Selbstlauters wieder in das freie Tonleben, wiewohl

Digitized by Google

sie sich an dasselbe lehnt. Es erhellt nun, wie wir bei vorläufiger Erwähnung das Gehör in § 748, Anm. mit den dunkeln Sinnen des Tastens, Schmeckens, Riechens zusammen und zugleich hoch über sie stellen konnten. Genaueres über die musikalische Funktion des Gehöres sagt uns die Physiologie nicht: ein Punkt, der darüber belehrt, wie verfehlt es ist, die Ästhetik physiologisch begründen zu wollen. Das sinnlich schärfste Gesicht und Gehör kann dem Schönen in Gestalt und Ton völlig verschlossen sein; ohne Frage ist der Sinn des Schönen angeboren und muß in einer Anlage der Organe zu gewissen rhythmischen Funktionen sein ursprüngliches Dasein haben; wir können aber diese nicht erforschen und der allgemeine physiologische Bau sagt uns nichts darüber; das Schöne läßt sich daher immer nur auf die innere Notwendigkeit begründen, daß das Vollkommene nicht nur für den Glauben und den Begriff, sondern auch für die Anschauung da sei und daß für die Realisierung dieser Notwendigkeit der Geist in der Natur gesorgt haben müsse, und zwar dies wieder in verschiedenen Weisen; denn wie jede allgemein menschliche Anlage, z. B. das ursprüngliche Verhalten des Willens zur objektiven Welt in den Temperamenten, so zerlegt und verteilt sich auch der ästhetische Sinn in unterschiedene besondere Organisationen, die, obwohl ebenso physiologisch wie geistig, doch dem Naturforscher unergründlich sind. Wir sind mit dem Gefühlsleben in die Form der Zeit eingetreten, das Vehikel mußte derselben Form angehören; das Organ nun, das im Tone die Empfindung erfaßt, ist beides zugleich: der Sinn der unmittelbaren Aufnahme des bewegten Innern und der Sinn der Zeit, wie das Auge (mit dem Tasten) der Sinn der Aufnahme des Innern durch das Äußere und des Raumes ist. Das Kunstwerk, das an diesen Sinn sich wendet, ist nur so lang, als es aufgeführt wird, es hat kein objektives Bestehen. Hiemit hat jene Bewegung in zwei Tempi ein Ende (vgl. § 550, Schluß d. Anm.); die Kugel — um bei dem gebrauchten Bilde zu bleiben — fährt, ohne Aufschlag und Verweilen im Zwischenraume, direkt hinüber in das Herz des Hörers. So faßt es ihn denn auch unmittelbar wie kein anderes Werk der Kunst in seinem Nervenleben und in der einfachen Grundform seines Daseins, der Zeit. „Die Musik befängt das Bewußtsein, das keinem Objekt mehr gegenübersteht und im Verluste seiner Freiheit von dem fortflutenden Strome der Töne selbst mit fortgerissen wird; — Ich ist in der Zeit und die Zeit ist das Sein des Sub-

Digitized by Google

jekts ſelber, daher dringt der Ton, deſſen Element die Zeit iſt, in das Selbſt ein, faßt es in ſeinem einfachſten Daſein — das Subjekt wird als dieſe Perſon in Anſpruch genommen" — (Hegel, Äſth. Teil 3, S. 148, 149, 151). Die volle Unmittelbarkeit dieſer „elementariſchen Macht" zeigt ſich bekanntlich beſonders im rhythmiſchen Teile, wo die Wirkung ſo ſtark iſt, daß ſie faſt nötigend auf die Bewegungsorgane übergeht; doch ſind es nicht ſolche ins Phyſiologiſche ſich verlaufende Reize, worin die ganze Gewalt des Eindrucks ſich geltend macht; es iſt vielmehr der Affekt im Innerſten des Gemütes, wie er auf jener dunkeln Nervenbrücke zwiſchen dem Geiſtigſten und der, weil in das Innere geworfen, nur um ſo heißeren Sinnlichkeit ſchwankt und ſchwebt (vgl. § 749, Anm.), und wie ihn die Muſik zunächſt in ſeiner ungebrochenen pathologiſchen Kraft aufregt. Die Alten haben die Muſik vorzüglich von dieſer Seite betrachtet und die Sühnung und Reinigung ſelbſt, die ſie von ihr verlangten, ſtoffartig, obwohl dies im ethiſch-religiöſen Sinne, verſtanden und darnach dieſe Kunſt unmittelbar für Lebenszwecke verwendet; es fehlte ihnen hier der Standpunkt des reinen äſthetiſchen Scheines. Hält man dieſen feſt, ſo kann man auf die Muſik ganz das Wort des Ariſtoteles von der Tragödie anwenden, daß ſie die Leidenſchaften reinige, indem ſie dieſelben erweckt. In der Strenge des Lebens hält der Menſch ſeine Empfindungen mit jener Scham zurück, welche das Innerſte, Weichſte wie eine Nacktheit der Seele verhüllt. Es muß einen Ort geben, wo es erlaubt iſt, dieſer hinſchmelzenden Auflöſung, dieſen ſtürmiſchen Aufregungen, dieſen rückhaltsloſen Geſtändniſſen jeder ſchönen Schwäche ſich ganz hinzugeben, ſie recht zu erſchöpfen und im Erſchöpfen, durch die Wohlordnung der Form zum freien Schein, zum reinen Bilde einer harmoniſchen Welt umzugeſtalten. Schelling ſagt, das Gefühl ſei ſchön, aber es ſolle im Grunde bleiben; hier darf und ſoll es an die Oberfläche treten, darf ſeinen eigenen Tag leben, jetzt allein Recht haben, um in dieſer Freiheit erſt wahrhaft ſchön zu werden. Allerdings iſt die Muſik durch die Anſchmiegſamkeit ihrer durchaus beweglichen Natur, durch die im Verhältnis zur Maſſenhaftigkeit der bildenden Kunſt ungemein reduzierte Körperſchwere ihrer Werkzeuge ganz anders als jene zu unmittelbarer Einwirkung auf das Leben, die Geſellſchaft, die Familie, den Einzelnen befähigt und berufen, der Dilettantismus iſt in keiner Kunſt ſo wohltätig und berechtigt wie in dieſer, und ſo kann ſie jeden

Digitized by Google

Moment mitten aus den empirischen Bedingungen des Lebens herausheben und über die träge Erdenschwere der als Last gefühlten Zeit hinausheben, sozusagen die Zeit innerhalb ihrer selbst idealisieren. Ja man kann die Musik im tiefern Sinn die Idealisierung der Zeit wie die Baukunst die Idealisierung der unorganischen Natur nennen.

§ 764

Aus der Gesamtheit dieser Grundbestimmungen ergibt sich der wesentlich amphibolische Charakter, welcher der Musik in Vergleichung mit den andern Künsten eigen ist. Sie ist das Ideal selbst, die bloßgelegte Seele aller Künste, das Geheimnis aller Form, eine Ahnung weltbauender Gesetze und ebensosehr das verflüchtigte, unentfaltete Ideal, sie hat Alles und Nichts, ist sinnlich und unsinnlich, eine Quelle hohen und reinen Genusses, die doch Vielen völlig verschlossen ist, Alle ermüdend, wenn sie ein bescheidenes Maaß der Dauer überschreitet, durch ihren inneren Mangel zum Anschluß an das Wort getrieben und dann unselbständig, in ihrer reinen Selbständigkeit aber von einem Gefühle begleitet wie ein ungelöstes Rätsel.

Wir haben bereits in der Grundlegung des gegenwärtigen Gebiets, § 746, dessen eigentümliche Zweiseitigkeit als wesentlichen Charakter aufgestellt. Übersieht man nun, was über das Gefühl gesagt ist, so bewährt sich nach allen Seiten an ihm als der Form, welche dieses Gebiet schafft, dieser Charakter der Amphibolie. Es ist sinnlich und unsinnlich, unterschiedslos und doch reich an inneren Unterschieden, objektlos und läßt doch das Objekt ahnen usw. Die ausdrückliche Hervorhebung haben wir aber bis zu der Stelle aufgeschoben, wo bereits auch das Wesentliche der Darstellungsmittel zur Sprache gekommen ist und wo nun dieser Begriff auf das Ganze der Kunstform seine klare Anwendung findet. Der hohe und reine Wert derselben wird durch das wissenschaftliche Prädikat der Amphibolie nicht heruntergesetzt; die Musik ist eine volle und ganze Kunst für sich, hat das ganze Schöne in ihrer Weise. Allein keines Dinges Vollkommenheit wird ohne Gefühl seiner Mängel und Grenzen betrachtet; dieses Gefühl

Digitized by Google

weist im Gebiete der Kunst von jeder einzelnen hinüber zu den anderen Künsten, welche das Erscheinende von anderer Seite erfassen und jene Mängel ergänzen, die Wissenschaft aber, welche das Ganze der Künste vergleichend im Auge hat, erhebt es zum Begriff. Und dieses Gefühl muß allerdings in der Musik stärker sein als in den anderen Künsten, mit Ausnahme der Architektur, deren eigentümliche Verwandtschaft mit der Musik im Folgenden ausdrücklich zu besprechen ist; die höchste Befriedigung wird mit einer Empfindung wie eines Sinkens ins Bodenlose oder eines Verschwebens ins Weite, einer dunkeln Sehnsucht nach einem Halt, einem Festen begleitet sein. — Ganz allgemein ist zuerst zu sagen, daß jene Befriedigung ein Gefühl der reinsten Idealität ist wie in keiner anderen Kunst. Alle Kunst ist ja ein Formleben, eine reine Wirkung der Oberflächen ohne den Durchmesser, ein Geist, nicht ein Stoff. Daraus macht die Musik Ernst im engsten Sinne des Wortes; es ist in allen Künsten Musik, ja der Mittelpunkt ihres Schönen ist Musik; das Geheimnis der Form in der Statur, der Form und zugleich der Licht- und Farbeneinheit im Gemälde, der dichterischen Gestaltung für das innere Auge ist ein Fluß, ein Rinnen und Schweben geordneter Rhythmen, und dies gilt nicht bloß von dem, was wir Form im näheren Sinne nennen, sondern ebenso von der Einheit und Mannigfaltigkeit des geistigen, ethischen Inhalts, der Situation, Handlung usw. Wir haben schon § 760, Anm. den Ton die bloßgelegte Seele des Körpers genannt, der geordnete Ton, die Musik, verhält sich nun auf unendlich höherer Stufe ebenso zu der ästhetisch geordneten Körperwelt der anderen Künste, sie nimmt dies Geheimnis der ästhetischen Verhältnisse aus seiner wirklichen oder (in der Poesie) vorgestellten Körperhülle heraus und entfaltet es nackt, körperlos für sich; sie ist die zeitlich gewordene Linie der Schönheit, wie der Ton an sich die zeitlich gewordene Linie noch ohne Beziehung auf die Schönheit. Bereits § 542, Anm. ist diese tiefe Bedeutung der Tonkunst berührt. So versetzt sie uns denn schlechthin in die ideale Stimmung, welcher die ganze Welt eine zur Vollkommenheit geordnete, vom störenden Zufall freiere Harmonie ist. Wir ahnen in dem künstlerisch geordneten Tone die Ordnung der ganzen Welt, auch der körperlichen; uns ist, als ob nach diesen Harmonien das Weltgebäude sich gefügt, das Breite sich gestreckt, das Tiefe sich gesenkt, das Hohe sich emporgestreckt, das Runde sich gebogen und gewölbt hätte, die Sage von Amphion und die

Digitized by Google

Vorstellung von der Sphärenharmonie gewinnt innere Wahrheit. Das Ursprüngliche, der Kern der Darstellung, das Bild der subjektiv menschlichen Empfindung geht mit diesen großen objektiven Ahnungen ganz in Eines zusammen, denn das Herz fühlt sich als Zentrum der Welt, worin deren Einklang, aus dem Mißklang sich herstellend, sich zusammenfaßt, es fühlt seine Schicksale als Weltschicksale. Allein diese vollendete Durchsichtigkeit des Formgeheimnisses ist ebensosehr wieder auch gerade nicht die wahre Idealität. Die Form ist wohl das wahre Wesen aller Dinge, allein das Leben der Form ist, daß sie sich in unendlichen Gestaltungen immer aufs Neue als Stoff setzt, um als höhere, geistigere Form aus ihm zu entstehen. Das wahre Dasein der Idee ist daher und bleibt ein Dasein, das in Körpern tätig ist, vgl. § 746, und ich ergreife die Form in ihrer Bestimmtheit nur an dem, was sie als ihr scheinbares Gegenteil setzt, am Körper im Raume. Diese b e s t i m m t e Existenz der Form hat die Musik nach der einen Seite, soweit sie in den bildenden Künsten zur Erscheinung gebracht ist, verflüchtigt, nach der anderen, sofern sie in neuer Weise durch die Poesie erstehen soll, noch nicht wiedererzeugt. Die Musik ist also vor lauter reiner Idealität ebensosehr nicht wahre Idealität. Geahnt und dunkel vorschwebend hat sie die ganze Welt, in klarer Wirklichkeit hat sie nichts. Sie ist die reichste Kunst: sie spricht das Innigste aus, sagt das Unsagbare, und sie ist die ärmste Kunst, sagt nichts. Sie erfaßt mit ihrer objektlosen Entzückung den reinen Geist an jenem dunkeln Punkte, wo in den zarten Fäden des Nervenlebens der geistige Phosphor aufblitzt, und diese Fäden sind zugleich als der höchste und letzte Extrakt des Sinnlichen die Träger der sublimsten und gerade dadurch sinnlichsten Sinnlichkeit. Die konzentriertesten Tiefen dieser Kunst der Innerlichkeit zu entwickeln war der protestantischen Welt vorbehalten und doch hat sie der Breite, Popularität, Allgemeinheit des Sinnes und der Fruchtbarkeit nach jederzeit mehr in der sinnlicheren Stimmung katholischer Bevölkerungen geblüht. Auch das Eigentümliche der Begabungsunterschiede zeigt die ganz besondere Natur dieser Kunst. Es gibt allerdings keine Kunstform, für welche nicht einem Teile der menschlichen Organisationen die Gabe versagt wäre. Der ästhetische Sinn, ein wesentliches und untrennbares Attribut der menschlichen Gattung, ist im Individuum mehr oder minder einseitig, dem Einen ist das plastische Formgefühl, dem Anderen das malerische

Digitized by Google

Auge versagt, aber so ganz tot und unverständlich sind doch wohl diese Gebiete der Kunstwelt auch dem stumpferen Sinne nicht, wie es die Musik denen ist, welchen einmal das musikalische Gehör fehlt. Die Allgemeinheit und Notwendigkeit, die wir schon § 750, Anm. 2 auch von dem Schönen in reiner Gefühlsform behauptet haben, bleibt nichtsdestoweniger stehen, denn es ist eine Abnormität, wenn zwischen den rhythmischen Schwingungen einer Seele und zwischen ihrem Gehörssinn das Band rein zerschnitten erscheint. Bloß mangelhaft entwickelt wird man den musikalischen Sinn durchschnittlich bei den Naturen finden, die sehr entschieden auf das Auge organisiert sind und deren Geist auf scharfes, denkendes Unterscheiden dringt; wogegen musikalische Anlage und Neigung mit mathematischer Begabung in engem Zusammenhang steht. Die Schärfe mathematischen Unterscheidens verträgt sich trotz dem scheinbaren Widerspruche ganz wohl mit einer Kunstform, die im Allgemeinen weiblich zu nennen ist, aber einem Manne der philosophischen Strenge, wie Kant, lag es nahe, die Musik, weil sie im Spiele der Empfindung nur *unbestimmte* Ideen erwecke, zu tief unter die bildende Kunst zu stellen, welche durch die Einbildungskraft dem Verstande *bestimmte* Ideen zuführe und so die Erkenntnisvermögen erweitere (Kr. d. ästh. Urteilskr. § 53); er gibt zwar zu, daß die Musik „inniglicher" wirke, aber er übersieht, daß eben in dieser Innigkeit die Geistesahnung die zwar unbestimmtere, aber tiefere ist. — Daß alle Musik nur eine Weile schön ist, liegt im Wesen des Gefühls. Der Geist arbeitet mit solcher Gewalt innerer Notwendigkeit aus dem Unbewußten in das Bewußte, daß das Gefühl wesentlich ein Verschwindendes, Übergehendes ist. Man kann nicht lang bloß fühlen, man kann nicht lang Musik hören. Das Auge namentlich ist hier ein feindlicher Nebenbuhler des Ohres; daß man die Musiker während der Aufführung nicht sehen sollte, ist ein richtiger Gedanke. Da die Stimmung ein so zartes Ding ist, muß sich die Musik auch wohl hüten, da, wo man eben nicht zum Fühlen aufgelegt ist, sich aufzudrängen, eingedenk, daß ich das Werk der anderen Künste stehen lasse, wenn ich nicht in der Laune bin, die Musik aber hören *muß*. Bekannte Erfahrungen haben Kant bestimmt, die Musik für eine aufdringliche Kunst zu erklären. Wahrhaftig barbarisch ist Tafelmusik; der Genuß des Essens erträgt keinerlei gleichzeitige Hebung in das Geistige als durch Gespräch; die Musik scheint uns das Essen

Digitized by Google

wie eine Gemeinheit vorzuwerfen und ſtört gerade dieſes einzige Mittel, uns zugleich geiſtiger zu ſtimmen. Die bedeutungsvollſte Seite dieſer Amphibolie iſt das Verhältnis zwiſchen reiner oder *Inſtrumental-* und angelehnter oder *Vokal*muſik. Dieſes Verhältnis iſt durchaus ein dialektiſches und der Streit darüber notwendig ein unendlicher, wo immer das Denken über die abſtrakte Disjunktion nicht hinauszugehen vermag. Die Vokalmuſik iſt nicht reine Muſik, zunächſt weil ſie mit dem vollkommenſten Organe, der menſchlichen Stimme, auch einen Grad der Abhängigkeit vom Naturzufall in Kauf nimmt, welchem das Inſtrument, das als paſſives Objekt, getrennt von der Perſönlichkeit in deren Hand iſt, nicht unterliegt; das Material ſoll ja (vgl. § 490) toter Stoff ſein; ſie iſt es aber auch aus dem tieferen Grunde, weil ſie das Gefühl nicht in ſeiner Reinheit, ſondern in ſeiner Verbindung mit dem begleitenden Bewußtſein darſtellt. Die Muſik iſt ja eben da, weil Worte nicht genügen, das Gefühlsleben auszudrücken. In der Verbindung beider ſagt das Wort *weniger* als der muſikaliſche Ton; es ſagt *mehr*, dies Mehr beſteht in Aufzeigung eines beſtimmten Objekts, aber die abſolute Innigkeit des Gefühls iſt es ja eben, die das Objekt auflöſt, über dieſe Begrenzung überall hinausflutet. Es iſt daher in der Geſellung des Tons und des Objekte aufzeigenden Worts niemals völlige Kongruenz; der Geiſt des Tons ſchwebt zwiſchen durch, darüber hinaus, läßt ſich nicht binden und iſt doch gebunden; man verliert ſoeben, nachdem man ſie ſoeben gewonnen, die Überzeugung, daß dieſe Töne gerade und notwendig dies im Wort gegebene Objekt ausdrücken. Je ſtrenger an den Text gebunden, je mehr deklamatoriſch, deſto weniger echt muſikaliſche Schönheit, je reiner entwickelte Muſik, deſto loſere Abweichung vom Texte: von beiden Seiten ein „fortwährendes Überſchreiten oder Nachgeben", daher die Oper „ein konſtitutioneller Staat, der auf einem ſteten Kampfe zweier berechtigter Gewalten beruht, — eine Ehe zur linken Hand" (Hanslick a. a. O. S. 28, 31). Die bloße Inſtrumentalmuſik dagegen gibt das Gefühl in ſeiner Reinheit, d. h. in ſeiner Bewußtloſigkeit; ebendarum aber iſt auch der tiefe Mangel des Gefühls der ihrige, und wie der Geiſt in dieſe lebendige Mitte ſeiner Formen immer wieder untertaucht und immer wieder aus dem dunklen Grund ans Licht, zur Deutlichkeit der Dinge ringt, ſo will mitten im befriedigten Hinſchwimmen auf ihren Wogen jeden Moment ein

Digitized by Google

Reiz entstehen, nun wieder ans Land zu treten und den festen Inhalt, der immer am fernen Saum hinzuschweben scheint, zu erkennen: ein Gefühl eines ungelösten Rätsels, ein Gang wie durch einen ägyptischen Tempel von Vorhof zu Vorhof ohne ein Anlangen bei einem Kerne, der die Bewegung abschlösse; ein Entzücken, aber mit Schwindel. Dieser Eindruck gleicht jenem, den die einseitige höchste Ausbildung des Kolorits in der Malerei mit sich führt, die wir eine gefährliche Spitze genannt haben: man sehnt sich nach dem festen Boden der Zeichnung, der bestimmteren Geltung des Objekts. Auch würden nimmermehr alle Tiefen des Gefühls sich entfalten ohne das begleitende Bewußtsein. An bestimmten Gegenständen erst schießt der ganze Reichtum der Gefühlswelt auf. Wie er aufschießt, so ertränkt sich freilich alsbald die Bestimmtheit des Objektes wieder in den Bebungen des Gefühls, aber nur um abermals durch bestimmt aufgezeigte Situation zu neuen Entfaltungen erregt zu werden. Dies Verhältnis haben wir vorbereitet in § 749, Anm., wo gesagt ist, daß das Gefühl durch das begleitende Bewußtsein sich stetig bereichert. Sucht man nun von diesem Herüber und Hinüber zwischen selbständiger und unselbständiger Musik bei dem Gedanken auszuruhen, daß eine Vereinigung beider das Wahre sein werde, so hat man in dieser allerdings die reichste Gestalt der Musik. Jene konkrete Fülle und Vielseitigkeit des Gefühls (vgl. § 757) kann eine reichere Verwirklichung nicht finden: der Gesang ist jetzt der Kern des Gefühls, selbst schon vieltönig und einen Reichtum unterschiedener Formen in dem Einen Gefühle darstellend, die Instrumentalmusik ist sein noch reicherer Widerhall, der uns bald wie ein Wiederklingen unserer Empfindung in der Landschaft, im weiten All, bald als ein unendlich sich verdoppelndes Echo in der Menschenbrust gemahnt. Allein in der Tat ist darin jenes inkongruente Verhältnis von Wort und Ton, das zunächst im Gesang allein vor uns stand, nicht gelöst, sondern durch die verdoppelte Macht der Musik nur noch erschwert, ihr durch soviel Gewicht verstärkter Schwung droht den Text hinfortzureißen, zu überfluten und wenn sich hier wieder die Aufforderung darzubieten scheint, daß die Musik um so enger an diesen gebunden werde, so steht dem entgegen, daß sie dadurch gefesselt den vermehrten Reichtum ihrer Mittel nicht zu seiner ganzen Entfaltung bringen könnte. — Diese ganze Amphibolie im Verhältnisse zwischen Vokal- und Instrumentalmusik

Digitized by Google

ruht, wie man sieht, auf dem Satze unserer psychologischen Grundlegung (§ 749, Anm.): „Wir stehen vor einer schwierigen Wahl: entweder reines Gefühl, aber behaftet mit einem Bedürfnis der Ergänzung, die es deutet, seiner Objektlosigkeit abhilft, oder gedeutetes, auf das Objekt bezogenes, aber nicht mehr in seiner Reinheit vorliegendes Gefühl."

§ 765

1 Aus dieser schwankenden, wesentlich subjektiven und doch die Ahnung des Objekts erweckenden Natur der Musik ergibt sich auch die Schwierigkeit der Frage, wie weit dieselbe fähig sei, zu individualisieren und so den großen Gegensatz der Stilprinzipien in ihrem Schoß auszubilden, womit unmittelbar die andere
2 zusammenhängt, ob sie des Komischen mächtig sei.

1. Die mathematische Grundlage der Musik kann, so scheint es zunächst, ebensowenig ein Hindernis des Individuellen in seiner unendlichen Eigenheit sein als die Proportionen in der Malerei. Der Maler darf nicht schlechthin das Gesetz des Organismus verletzen, aber diesseits dieser Grenze hat er einen unendlichen Spielraum für alle die kleineren und größeren Abweichungen in Form und Bewegung, durch welche die Regel der normalen Schönheit sich zum Ausdruck einer Existenz bricht, welcher keine andere gleicht. Ebenso gibt es innerhalb der Gesetze des qualitativen Zusammenstimmens und quantitativen Messens in der Musik eine unendliche Möglichkeit von Ordnungen in der Anwendung sämtlicher musikalischer Mittel, der Tonart, des Takts, Tempos, der Tonfolge als Melodie, der Harmonie, durch deren Erfindung der Musiker das schlechthin Eigene der Individualität zur Erscheinung bringen kann. Es gibt Geister, die sich nicht über das Richtmaß des Allgemeinen oder eines gewissen Typus im Allgemeinen erheben; der Genius legt aber immer im einzelnen musikalischen Kunstwerke die Individualität einer Stimmung, in der ganzen Reihe seiner Kompositionen die Originalität eines ästhetischen Charakters nieder. Er vermag aber auch die Individualität einer Stimmung zum stetigen objektiven Charakterbild auszudehnen, das ihm der Dichter vorgezeichnet hat. Hier kommt es denn

Digitized by Google

darauf an, ob der Text dieſes Bild mit jenen ſcharfen Zügen ausgeſtattet hat, die wir im Unterſchiede von der plaſtiſch ſchönen, generaliſierenden Stilrichtung die individualiſierende und (in Beziehung auf den freieren Ausdruck der Natur, wie ſie ſich in ihren Zufälligkeiten gehen läßt und auf das herbere Gepräge empiriſcher Bedingtheit durch Alter, Stand u. dgl.) die naturaliſierende nennen. Liegt eine ſolche Zeichnung vor, ſo fragt es ſich, wie weit der Muſiker dem Dichter folgen könne. Bis auf einen gewiſſen Punkt muß es möglich ſein; es iſt ja überhaupt kein Zweifel, daß das unendlich Eigene des Charakters vor aller bewußten Zuſammenfaſſung und ſichtbaren Kundgebung im dunklen Schoße des Gefühls vorbereitet liegt, und ebenſo iſt oben gezeigt, daß der Weg der wirklichen Ausbildung des Charakters, ſeine Erfahrungen und Kämpfe, die ganze Geſchichte eines Geiſtes in das Gefühl einfließt, das wir in dieſem Sinne als das Werk des Charakters bezeichnen durften. Allein es iſt ebenſo wahr, daß das unendlich Eigene jenes Ineinander von Angeborenem und durch Freiheit Erarbeitetem, das wir Charakter nennen, ſeine volle Beſtimmtheit und Schärfe nur in der bewußten Begegnung mit Objekten zum Ausdruck bringt, in dem doppelten Sinne, daß im Sichtbaren erſt das Innere wahrhaft erſcheint, und daß es in der Reibung mit deutlich erkannten Objekten in der Form der Rede und Handlung ſich erſt dem Geiſte zu erkennen gibt. Das Individuelle wird daher in der Muſik ſeinen Ausdruck finden, aber nur wie ein Geahntes, das im Augenblick, wo man es faſſen will, wieder als zu unbeſtimmt ins Dunkel entſchwindet. Dies gilt nun von aller Muſik, nicht nur von der begleitenden; in dieſer aber wird es den Dichter beſtimmen, nicht ſo ſcharf zu charakteriſieren, als er es für den rein poetiſchen Zweck könnte oder wollte; je mehr er es dennoch tut, deſto mehr wird ſich die Kluft zwiſchen Text und Muſik fühlbar machen, das Eigenſte *dieſes* Charakters in Wort und Tat wird der Muſiker nicht ausdrücken können, vielmehr, was er ausdrückt, wird zwiſchen einem bloßen Typus im Allgemeinen, einer Maske und einem Individuum ſchwanken. Wir müſſen übrigens in der volleren Ausprägung der Individualität eine doppelte Seite unterſcheiden: nach der einen iſt ſie weſentlich die *tiefere*, wie ja überhaupt die Eigenheit der Individualität als höher berechtigt in die Kunſt eingetreten iſt mit dem Aufgang derjenigen Weltanſchauung, die den Einzelnen um der Unendlichkeit des Bewußtſeins willen, die

Digitized by Google

in ihm sich erschlossen, als eine Welt erkennt und anerkennt (§ 452); die bedeutendere Tiefe ist aber wesentlich die bedeutendere Vielseitigkeit der inneren Verschlingung der Kräfte, der vieltönigere Reflex der Dinge im Innern: also wird ein Hauptmittel des individualisierenden Stils die vollere Ausbildung der Harmonie sein. Nach der anderen Seite ist die ausgesprochenere Individualität die schärfere, sie trägt herbere Gegensätze, schroffere Übergänge, ungewöhnlichere Reihen von Schwingungen in sich: hiefür hat die Musik das Mittel der kühneren Dissonanzen und der gewagteren melodischen Tonfolgen und rhythmischen Bewegungen. Das entgegengesetzte Stilprinzip, das wir als das der direkten Idealisierung kennen, wird sich dagegen strenger an die einfachen Grundgesetze des Rhythmischen, also Quantitativen, und an die reine Schönheit der Melodie auf Grundlage der akustischen Konsonanzen halten; diese Momente entsprechen dem der Zeichnung in der Malerei, an welches ebenda die mehr plastische Stilrichtung sich anschließt. Je tiefer nun die Individualität, je gesicherter der Charakter, desto freier ist das Spiel, in welchem sich die empirischen Bedingtheiten, die Zufälligkeiten und die härteren Züge, welche die Existenz mit sich führt, ergehen und festsetzen, ohne daß darum die Idealität zerstört würde: so hängt mit dem individualisierenden Stile der naturalisierende zusammen. Die Lehre vom Stilgesetz im folgenden Abschnitt hat mit der näheren Ausführung des Gesagten auch zu untersuchen, welche Annäherungen an das für sich Unschöne der härteren Naturwahrheit, der gemeineren Laune, der willkürlicheren Regung, der häßlicheren Leidenschaft, der eingefleischten Gewöhnung in der Musik möglich sind.

2. Diese ganze Frage führt unmittelbar zu der über das Komische, denn je schärfer die Eigenheiten und die naturwahren Züge, desto mehr gehen sie in das Häßliche über, von dem es sich nun fragt, ob und wie weit es ästhetisch auflösbar sei. Der eine Weg dieser Auflösung ist der des Erhabenen. Eine Kraft mag ungestalt sein und in ihren Wirkungen Schönheit zerstören: wenn nur diese Wirkungen furchtbar sind, so gelangt das Häßliche nicht zum Scheine selbständiger Fixierung, wie in dem entgegengesetzten Prozesse des Komischen, wo das Endliche sein Recht zurückfordert und in vollem Eigensinn sich selbst als das Ganze setzt. Auch ist das Erhabene ebendarum, weil hier das Endliche vor einer Übermacht, die irgendwie stets Trä-

Digitized by Google

gerin der Idee ist, verschwindet, für Sinne und Verstand dunkel, und so unterliegt es keinem Zweifel, daß die Musik, die ihrer ätherischen Natur nach auch den entfernten Schein eines für sich fixierten Häßlichen nicht dulden kann und die im Elemente des dunklen Gefühls lebt, dieser Grundform des Schönen im vollsten Sinne mächtig ist; ihre Mittel sind unerschöpflich, eine Kraftfülle, die mehr oder minder zugleich sittliche Macht ist und sich bis zu einem Ausdrucke steigern kann, als vernähmen wir die Donner und den Posaunenschall des Jüngsten Gerichts, in ihrer Herrlichkeit und ihren Schrecken einherwogen und hervorbrechen zu lassen. Was nun aber das Komische betrifft, so ist das Häßliche hier notwendig einschneidender und scheint sich mehr als solches zu fixieren; es macht sich breit, als gälte es positiv, weil hier das Endliche in all seiner Kleinheit und Laune sein Recht zurückfordert, und der plötzliche Anprall, der Lapsus in der nun eintretenden Bewegung ist ebenfalls zunächst immer ein Mißton, ein schneidend Häßliches. Dieser Umschlag besteht in einer plötzlichen Beleuchtung, der ein anscheinend Erhabenes vernichtet, indem er es für die Sinne und den Verstand deutlich macht; das Komische fordert also Anschauung und Reflexion, fällt hiemit ganz in das Gebiet des hellen Bewußtseins. Die tiefere Bedeutung des ganzen Aktes aber haben wir in der Idee des stets bewegten Ineinander des Endlichen und Unendlichen gefunden, welche schließlich zu dem Begriffe der reinen Freiheit der Subjektivität führte, die sich als die Macht weiß, jedes Erhabene als ein dem Subjekt Fremdes jederzeit zerstören zu dürfen, weil sie es jederzeit als ihr Eigenes und Inneres herstellt. In dieser Tiefe seiner Bedeutung setzt das Komische noch entschiedener den ganz wachen, sicheren Geist voraus, der das dunkle Gefühl hinter sich hat. Wie soll nun eine Kunst diesen Vorgang darstellen können, die so körperlos ideal ist, die keine Objekte aufzuzeigen vermag und darum auch nichts weiß von dem selbstbewußten freien Ich und den höchsten Gegensätzen, welche dieses klar einander gegenüberstellt? Und doch hat die Sache eine andere Seite. Der komische Vorgang ist recht im engsten Sinne des Wortes eine Bewegung; die Stoffe, um die es sich handelt, werden gleichgültig, der plötzliche Kontrast, das Ineinander im Kontrast ist Alles; das Subjektive am Vorgang aber ist so ganz Stimmung, daß das Subjekt bis zur Unmittelbarkeit der physiologischen Schüttlung überwältigt wird. Wir haben daher offenbar auch hier eine Am-

Digitized by Google

phibolie, die sich in dem Satz ausdrückt: die Musik vermag das Subjektive am Komischen, richtiger, das Subjektive am Subjektiven des Komischen (denn subjektiv ist der ganze Vorgang, auch in Anschauung und Denken, das Subjektive am Subjektiven ist die bloße Stimmungsseite) auszudrücken, und wie sie überhaupt eine Ahnung des Objekts erweckt, so wird sie dies auch hier vermögen. Den ersten Teil dieses Satzes hat F. Hand klar ausgesprochen (Ästh. d. Tonkunst, I. T., § 79). Man kann nun streiten, ob dies dann eigentlich Komisches sei, und das ist eben die Amphibolie. Durch welche Mittel die Musik das Komische in dieser Beschränkung ausdrücke, darüber ist kein Zweifel: dasselbe ist ja wesentlich widersprechende Bewegung, in welcher die scheinbar ansteigende Linie plötzlich durch eine andere abgerissen, über den Riß hinüberwirkt und umgekehrt die abreißende Linie zurückwirkt; es sind also Sprünge, es sind unvermittelte Übergänge jeder Art, wodurch die Gesetze der Konsonanz und der quantitativ rhythmischen Ordnung wie durch plötzliche Willkür aufgehoben werden und doch so, daß die Nötigung entsteht, das Widersprechende in Eins zusammenzufassen. Es ist aber klar, daß der Boden sehr gefährlich ist, indem es durchaus nahe liegt, statt komischer Musik eine Komik gegen alle Musik hervorzubringen, so daß nicht innerhalb der musikalischen Stimmung gelacht wird, sondern anßerhalb derselben über die Sünde gegen ihre künstlerischen Gesetze. Dann ist die Musik mehr Ursache, daß Andere witzig werden, als selbst witzig. Ein anderes Mittel ist die Tonmalerei. Wir haben es dem speziellen Teil der Lehre von der Musik vorbehalten, die Frage aufzuführen, ob oder wie weit die Musik malen darf. Daß sie im Großen und Ganzen zu verneinen ist, folgt streng aus der Begriffsbestimmung der Objektlosigkeit des Gefühls. Allein die strengen Grundbegriffe sind überall nicht bis an ihre äußersten Grenzen rigoristisch durchzuführen, wenn man nicht die lebendige Wirklichkeit zerstören will, und so wird man die Tonmalerei wenigstens im Komischen, wie die Parabase in der alten Komödie, sich gefallen lassen müssen, wenn sie in ihren Schranken bleibt. — Es fragt sich nun, ob nicht die ganze Betrachtung sich anders stelle, wenn von der begleitenden Musik die Rede ist, denn hier zeigt der Text den komischen Vorgang für Anschauung und Verstand auf und erhellt ihn dem tieferen Bewußtsein. Allein in Wahrheit wird ja in diesem Verhältnisse die Natur der Musik nicht verändert; nimmt

Digitized by Google

man den Text weg, so wird man auch im Komischen nie sagen können, daß die Musik gerade dies Objekt ausdrücke, sondern es bleibt nur die komische Stimmung an sich übrig, die sie auch ohne Text ausdrücken kann. Wie das Gefühl überhaupt durch das begleitende Bewußtsein bereichert wird, so allerdings auch hier: unendliche komische Motive wären von der Musik nicht erfunden ohne Text, aber diese Bereicherung ist nur eine Bereicherung innerhalb der aufgezeigten Grenzen. Klar ist, daß die Musik in dieser Verbindung, da sie den höchsten Wert darauf legen muß, daß sie durch das Anschauliche unterstützt werde, namentlich Motive der burlesk komischen Stimmung gewinnt, denn die Burleske ist wesentlich das anschaulich Komische im engeren Sinne des Wortes. Allein hier ist sie auch der Versuchung ausgesetzt, in das Gemeine der ungemischten Lust zu verfallen, das wir in § 751, 2 verworfen haben. Der wahren Natur der Musik entspricht die Tiefe des Humors in seiner wunderbaren Mischung von Lust und Unlust, seiner lächelnden Wehmut. Und es fragt sich, ob nicht die selbständige Musik diese höchste Form des Komischen reiner zu entwickeln vermöge als die begleitende.

§ 766

Im System der Künste steht die Musik in einer Beziehung 1
tiefer Verwandtschaft bei tiefem Unterschiede mit der Baukunst. Wie diese ist sie eine Kunst der reinen Verhältnisse, wesentlich messend, zählend; ebendaher fällt auch bei ihr Erfindung und Ausführung auseinander; in derselben Stellung wie die Architektur als vorbereitende Urform vor die bildende Kunst, tritt sie vor die Dichtkunst, in tieferer Bedeutung aber erscheint sie als die mittlere Halle zwischen der bildenden Kunst und der Poesie, worin der Geist von der Zerstreuung im Räumlichen zu einer Wiederherstellung desselben in neuem Sinne sich sammelt. Dem Zeitverhältnis 2
nach ist sie zwar die früheste Kunst, zu ihrer wahren Gestalt aber kann sie nur im Boden einer reifen und späten Bildung gedeihen.

1. Die eigentümliche Wahlverwandtschaft zwischen Baukunst und Musik haben wir schon in der Frage über die Anordnung der Künste angedeutet und die daraus entspringenden, obwohl für uns nicht ent-

Digitized by Google

ſcheidenden Gründe für eine andere Anordnung des Ganzen der Künſte berührt (§ 542, Anm.), wir haben bei der Baukunſt ſelbſt bereits auf die Muſik hinübergewieſen, als wir zeigten, wie ſie nur durch den Rhythmus der Verhältniſſe wirke, und das bekannte Wort Fr. Schlegels angeführt, ſie ſei eine gefrorene Muſik (§ 557, Anm. 1). Zwar ſcheint es keinen größeren Gegenſatz zwiſchen zwei Künſten zu geben als den zwiſchen der Baukunſt und der Tonkunſt: dort die ſpröde, bewegungsloſe, ſchwere Materie, in ihrer Schwere geltend, die unorganiſche Natur, der Raum, hier der körperloſe Ton, der nur Leben und Bewegung iſt, die Zeit, das fühlende Herz, dort die objektivſte unter den objektiven Künſten, hier die ſchlechthin ſubjektive Kunſt. Das Merkwürdige iſt jedoch eben die innige Verwandtſchaft gerade bei der Härte dieſes Unterſchiedes. Dieſelbe liegt nun vor Allem in dem Charakter der Allgemeinheit, der beide Künſte von allen anderen als ſolchen unterſcheidet, welche eine geſchloſſene Lebensgeſtalt, ein Inneres mit ſeinem individuellen Körper geben, wogegen jene nur ein allgemeines Medium durch das Netz abſtrakter Ordnungen durchziehen. Da die feſte Geſtaltung im Sichtbaren oder innerlich Vorgeſtellten den Äther des Allgemeinen in einzelne, abgegrenzte Welten zerſprengt, ſo ſind Baukunſt und Muſik, wie wir es von der letzteren ſchon in § 764 ausgeſprochen haben, in gewiſſem Sinne Künſte des Ideals im engeren Sinne des Wortes, des reinen Aufſchwungs an ſich, der Idee, die noch nicht in die Gegenſätze des Lebens ſich verſenkt. In dieſem Sinne ſtellt Solger beide Künſte ſymmetriſch neben die Plaſtik und Malerei: die Baukunſt tritt neben jene, die Muſik neben dieſe, wie eine noch körperloſe Seele neben ihre körperliche Verdichtung. Wir werden darauf zurückkommen, eine Seite dieſer Auffaſſung beibehalten, die andere verändern und weſentlich ergänzen. Die Natur der reinen Allgemeinheit in dieſen Künſten liegt nun näher darin, daß ſie Künſte der bloßen Stimmung ſind: Künſte des Ideals in dem Sinne, daß ſie die ideale Stimmung überhaupt darſtellen. Es iſt gezeigt worden, wie die Baukunſt von dem Inhalt, der ihr Inneres in konkreter Form erfüllen ſoll, die Stimmungsſeite ablöſt und ſymboliſch andeutend für ſich darſtellt; iſt ſie dadurch, daß ſie die Stimmung in der harten Materie kriſtalliſiert, geforene Muſik, ſo kann man die Muſik, welche dieſes Band löſt, aufgetaute Baukunſt nennen. Schlagend zeigt ſich die Verwandtſchaft in den verſchiedenen Seiten des

Digitized by Google

Systems der Kunstformen: das Quantitative als Takt offenbart sich analog in dem regelmäßig Wiederkehrenden der Säulenabstände, der teilenden Einrahmung durch umsäumende Glieder, das Qualitative, Höhe und Tiefe und die Bewegung der Melodie in den auf Grundlage fester Gesetze frei wechselnden Unterschieden der architektonischen Erstreckungen nach Höhe, Breite, Länge, der Rhythmus der Komposition in der Anordnung dieser Verhältnisse zu den großen Gegensätzen der struktiven Hauptglieder und ihrer Verbindung; die Harmonie als gleichzeitiges Ertönen verschiedener Stimmen und Melodien sieht man klar sich ausbilden, wo der einfache antike Bau zur organisch geeinigten Gruppe wird im mehrschiffigen, kreuzförmigen Bau, dessen Wölbungen als reichere Akkorde die reicher gegliederte Mannigfaltigkeit zusammenfassen. Diese Analogien ließen sich leicht vermehren, allein man darf nun nicht übersehen, wie der tiefe Unterschied der Grundform beider Künste sich gerade auch in der Seite der Verwandtschaft selbst geltend macht: die Musik als Kunst der fühlenden Subjektivität verhält sich zur Baukunst wie eine unendliche zu einer armen Welt; jene in ihrer höchsten, monumentalen Tätigkeit gibt zwar immer eine Ahnung des Absoluten als der weltbauenden Kraft, aber nur sparsam kann sie dies Grundgefühl in unterschiedene Stimmungstöne auseinanderlegen, die ganze Geschichte der Baukunst befaßt sich in wenigen Hauptmodifikationen; die Musik erregt, wie wir gesehen, auch eine Ahnung des Sichtbaren und weltbauender, räumlich ordnender Weltkräfte, aber nur, um über diese Ahnung fortzuführen zu der höchst konkreten Einheit alles Lebens in der geistigen Unendlichkeit des menschlichen Innern, das in der warmen Gegenwart seiner vertieften Innigkeit nur eine ferne Reminiszenz der planetenbauenden Urtätigkeit der Weltkraft bewahrt. Allerdings wird die Vorstellung eines idealen Weltbaues in der Baukunst zugleich dunkel symbolisches Bild eines idealen Baues der menschlichen Gesellschaft. Dies ethisch politische Element wirkt in die Musik entfernter herein als in die Architektur; die musikalischen Genien als Repräsentanten ihrer Zeit nach der politisch geschichtlichen Seite zu betrachten, hat etwas Schwieriges und verführt leicht zu gesuchtem Symbolisieren. Die Musik aber ist überhaupt auch an sich nicht mehr symbolisch wie die Baukunst; die Kunstform der Tonwelt spricht das Innnere unmittelbar und direkt aus: ein neuer Beweis dafür, wie wesentlich es ist, die Schwingungsverhält-

Digitized by Google

niſſe als im Innern des Gefühlslebens angelegt zu betrachten und dieſer dunklen Quelle nachzuſpüren. Wenn aber die Tonkunſt weniger nach dem Weltgeſchichtlichen hinweiſt, ſo entfaltet ſie dagegen das ſubjektive Leben als rein Menſchliches in einer Unendlichkeit des Reichtums, welcher der Baukunſt ganz verſchloſſen iſt. Und daraus folgt dann, daß ſie in dem architekturähnlichen Rahmen ihrer mathematiſchen Grundlagen einen ſchlechthin weiteren Spielraum hat; ſie kennt ſo wie die Baukunſt kein Geſetz der Regelmäßigkeit und Symmetrie; entſpricht z. B. der Takt den Säulenabſtänden, ſo wogt ja zwiſchen ſeinen Einſchnitten die Melodie frei in unendlichem Wechſel der zwiſchen ſie eingegrenzten Töne, während in der Baukunſt um die Säulenachſen, welche eigentlich die Takteilung darſtellen, die äſthetiſche Form zwar als Säule ſich anſammelt, aber in gleicher Wiederholung und mit leeren Zwiſchenräumen. Sucht man die Symmetrie in den parallel ſich entſprechenden Wiederholungen gewiſſer Sätze in der muſikaliſchen Kompoſition, ſo ſind ſich doch dieſe niemals abſtrakt gleich, ſondern unterſcheiden ſich wie Frage und Antwort, Einfaches und reich Entwickeltes, Sehnſucht und Befriedigung uſw. Kurz, hier ſchwebt ein freier Geiſt zwiſchen den gleichen Ordnungen der Markſteine hin, dort ſind die Markſteine die Sache ſelbſt und es gilt nur, ihre ſtrengen Maſſen aus der groben Kernform zur Schönheit umzubilden. — Noch aber iſt ein weiteres weſentliches Moment der Verwandtſchaft hervorzuheben: das Auseinanderfallen der künſtleriſchen Schöpfung und der Ausführung. Sie hat ihren Grund ebenfalls in der mathematiſchen Natur der Kunſtformen: wo immer das Ausdrucksmittel ein ſolches iſt, das weſentlich gemeſſen und gezählt wird, da legt der Künſtler ſein inneres Bild zunächſt nur in einem abſtrakten Schema nieder; in der Muſik mußte für dieſen Zweck ein beſonderes Zeichenſyſtem erfunden werden; was der Komponiſt in dieſem ſymboliſchen Alphabet niederſchreibt, entſpricht dem Riß in der Baukunſt, und dort wie hier kann nach dieſem Schema das Kunſtwerk von dem, der es nimmermehr erfunden hätte, aber die Technik erlernt hat, ausgeführt werden, weil er das ideal Gemeſſene, Gezählte in der Anordnung einer Maſſe, dem Anſchlagen von Inſtrumenten nur nachzumeſſen, nachzuzählen hat. Der Unterſchied tritt freilich auch hier wieder hervor, indem der muſikaliſche Erfinder nicht wegen der Gröbe des Kampfes mit einem maſſenhaften Material auf die

Digitized by Google

eigene Ausführung verzichten muß wie der Baukünstler, sondern nur darum seine Erfindung zunächst in einem bloßen Zeichengerüste abbildet, weil sie ja dem Elemente der Zeit angehört, unbestimmt oft zum Leben gelangen soll und ihren bleibenden Bestand eben bloß in der Zeichenschrift hat. Der Erfinder muß natürlich auch Exekutor sein können, oft exekutiert haben, er exekutiert probeweise auch im Komponieren, aber ein Virtuos braucht er nicht zu sein. Ein weiterer, tieferer Unterschied ist nun aber der, daß in der Musik eine bloß mechanische Ausführung des Grundrisses bis auf einen gewissen Grad (denn ganz ohne Seele kann der Mensch nichts tun und die buchstäblich mechanische Musik der Drehorgel, Spieluhr usw. ist keine) zwar möglich ist, daß aber die echte Ausführung eine lebendige Reproduktion durch die eigene Empfindung sein muß, die nun sogar das Kunstwerk durch verschiedene Arten und Grade des Ausdrucks weiter individualisiert; wogegen die ausführenden Kräfte in der Baukunst rein mechanisch verfahren und selbst das unmittelbar wärmer Gefühlte des Ornaments so vorgezeichnet ist, daß kein noch so inniges Gefühl des Arbeiters davon oder dazu tun darf. — Erwägen wir nun die Unendlichkeit der neuen Welt, welche durch die Musik in der Kunst aufgegangen ist, so können wir sie nicht wie Solger als die abstraktere, geistig durchsichtigere Schwester neben die Malerei stellen, sondern müssen sie als den brütenden Schoß betrachten, woraus die geistigste Kunst, die Poesie, geboren wird. Es versteht sich, daß das nicht heißen soll, der Dichter müsse vorher Musiker sein, sondern nur begriffsmäßige Bedeutung hat, die sich jedoch real allerdings darin bewährt, daß nichts poetisch heißen kann, was nicht vor Allem den Eindruck des tief Empfundenen macht und im Gemüte des Dichters unmittelbar mit dem anklingenden entsprechenden Sprachrhythmus aufgeht. Darauf kommen wir zurück. So steht die Musik als Vorhalle vor der Dichtkunst wie die Baukunst vor den beiden anderen bildenden Künsten. Allein sie hat zugleich die tiefste Beziehung rückwärts zu dieser ganzen Gruppe der objektiven Künste: diese klingen in ihr aus, der Stimmungsatem, der sich in der Baukunst kristallisiert hat, in Plastik und Malerei als warmer Lebenshauch aus der organischen Gestalt und den elementarischen Medien uns entgegenkommt, aber immer sich nicht befreien kann von seiner räumlichen Feßlung, hat Luft bekommen und strömt frei aus. Erscheint so von der einen Seite das Räumliche als eine Feßlung, so ist

Digitized by Google

es gegenüber der idealen innigen Einfachkeit des Gefühls ebensosehr Zerstreuung. Von ihr sammelt sich der Geist in der Kunst der empfindenden Phantasie, geht in sich, besinnt sich auf seine Tiefen und diese Sammlung ist zugleich eben die Vorbereitung auf eine neue Form, worin die räumliche Welt raumlos, die sichtbare innerlich geschaut, daher unzerstreut, geistig zusammengehalten und bereichert mit unendlichem neuen Inhalt sich wieder entfalten soll. Nun erscheint also die Musik als die mittlere Halle im großen Gesamtbau der Künste, die Halle der inneren Sammlung, welche ebensosehr die Zusammenziehung eines Ausgebreiteten, als der Keim einer neuen Ausbreitung ist, und in dieser ihrer Stellung drückt sich eben das Wesen des Gefühls aus, wie wir es in der obigen Grundlegung bestimmt haben: als die lebendige Mitte des Geisteslebens.

2. Es gehört noch zur Betrachtung der allgemeinen Grundzüge der Musik, daß ihr zeitliches Vor oder Nach im Verhältnis zu den anderen Künsten ins Auge gefaßt wird. Auch hier stoßen wir auf eine Zweiseitigkeit des Begriffes. Das Gefühl als die wesentlich subjektive Geistesform ist zugleich die im vollsten Sinn unmittelbare; so findet es auch sein Ausdrucksmittel auf dem Wege des Instinkts und gibt ihm ohne langen Kampf mit sprödem Materiale, also vor aller eigentlichen Schule den Grad von Ausbildung, der nötig ist, um seine einfacheren Bewegungen ihm anzuvertrauen. Dies ist nun jene naive Kunst, jene Kunst vor der Kunst vgl. § 519, 1, wo auch bereits gesagt ist, daß es eine solche eigentlich nur in der Poesie und Musik geben könne; genauer: in der unmittelbaren Verbindung beider, dem Volksliede; die Instrumentalmusik begleitet es, bleibt aber auf dieser Stufe der bloßen Naturkunst dürftiger als der Gesang, weil das Material hier nicht das unmittelbar dem Fühlenden selbst eigene Werkzeug ist, sondern als gegenständlicher Stoff den längeren Kampf, daher Kunstübung, Schule schon ursprünglich fordert. Allein die Unmittelbarkeit des Gefühls besteht wesentlich in einer Auslöschung vorausgesetzter Vermittlungen; es ist einfach, aber seine Einfachheit eine gefüllte, und in Wahrheit erreicht es sein volles Leben erst, wenn es eine ganze Welt von Vermittlungen hinter sich hat; nur der Mensch, der viel erfahren, von einer mannigfaltigen, vielseitig geteilten Welt vielseitig erregt, durch tausendfältigen Stoß auf das Objekt tiefer in sich gewiesen worden ist, faßt sich der Welt gegenüber in gedrängter Innigkeit als

Digitized by Google

Subjekt zuſammen und nimmt ebenſo die Welt in ſich herein, wird eine Welt. Die im engeren Sinne des Wortes einfachen Grundempfindungen des Menſchen, deſſen Bildung noch Naturbildung iſt, enthalten wohl auch die Ahnung des Weltganzen, wie es in das Herz des Menſchen eingegangen, aber unentwickelt, tief und friſch, aber beſchränkt und arm. Selbſt wo beziehungsweiſe ein großes Stück Geſchichte und Erfahrung durchlaufen iſt, wo die Muſik längſt eine Kunſtübung hat, der tiefere Bruch aber, durch den der Geiſt ſich in ſeine Subjektivität zurücknimmt, noch nicht erfolgt iſt, wird dieſe Kunſt in einem Zuſtande bleiben, der jenem der Malerei entſpricht, wie in § 716 geſchildert iſt: ſie wird gewiſſe Momente, die ſpezifiſch zu ihrem wahren Weſen gehören, nicht zur Ausbildung bringen. Daher iſt die Muſik zwar die früheſte, ebenſoſehr aber, und dies vielmehr iſt das Wahre, eine ſehr ſpäte, durchaus moderne Kunſt.

β. Die einzelnen Momente.

§ 767

Die Betrachtung der einzelnen Momente des Weſens der 1
Muſik führt zunächſt zur Erörterung des dieſer Kunſt eigentümlichen, die muſikaliſche Kompoſition bedingenden Materials. Von einem Material im gewöhnlichen Sinne des Wortes, von äußeren und in der Natur bereits daliegenden Stoffen und ſtofflichen Mitteln, wie die bildenden Künſte ſie haben, weiß die Muſik nichts mehr, da in ihr die äußere Objektivierung der Gebilde der Phantaſie mittelſt techniſcher Verarbeitung gegebener Elemente der Körperwelt aufgehört hat. Wie das Material, in welchem die 2
Muſik arbeitet, nur noch der innere ideale Raum der Phantaſie des Zuhörers iſt, der ſie ihre Gebilde vorführt, ſo iſt auch das Material, mit welchem ſie dieſelben erſchafft, nur noch das zwar 3
der Materie entlockte und durch Qualität und Struktur materieller Körper bedingte, aber für ſich immaterielle und erſt durch die eigene Tätigkeit des Menſchen hervorgebrachte und künſtleriſch geſtaltete

Digitized by Google

Element des Tones. Die bildenden Künste finden ihr Material vor; die Musik schafft es sich selbst, indem sowohl die Erzeugung der Töne, als ihre Ordnung und Verknüpfung, durch welche sie sich dazu eignen, ein brauchbares Material für die Komposition abzugeben, das eigene Werk der musikalischen Phantasie ist.

1. Die Lehre vom Material ist bei der Musik von größerer Wichtigkeit als bei den bildenden Künsten. Die letzteren brauchen ihr Material nur als Stoff, an dessen Qualität sie weit weniger gebunden sind als die Musik, sie drücken daher ihrem Stoffe mit freiem Belieben Formen und Gestalten auf, die anderwärts her, aus der Phantasie oder aus der äußeren Natur (dem Naturschönen) genommen sind; nur die Malerei hat bereits an den Farben ein Stoffelement von spezifisch bestimmter Eigentümlichkeit, das sie nicht mit Willkür modifizieren, sondern nur verschiedenartig benutzen und verarbeiten kann. In der Musik dagegen besteht das ganze künstlerische Verfahren in nichts Anderem als in verschiedenen Kombinationen des „Tonmaterials". Die Musik trägt nicht so wie Plastik und Malerei anderwärts her genommene Gestalten auf einen gegen dieselben indifferenten Stoff über, sie errichtet nicht, wie die Architektur, aus unorganischen, formlosen Massen ein Gebäude, dessen Gestalt von der Phantasie ganz selbständig, wenn auch immerhin mit Rücksicht auf die Beschaffenheit des Materials, konstruiert ist, sie kann nicht objektiv bilden, nicht Gestalten in eigentlichem Sinne schaffen, sie kann nur das Tonmaterial in Bewegung setzen, nur Tonverknüpfungen verschiedener Art hervorbringen; ihre Gebilde sind bloß Reihen und Gewebe von Klängen, die nie zu plastischer Objektivität und Individualität gelangen, und bei deren Hervorbringung sie schlechthin gebunden ist an die Qualität des Materials selbst, dessen sie sich bedient, d. h. an eine Reihe von Verhältnissen der Intervalle, der Akkorde, des Wohl- und Mißklangs, welche in der natürlichen Gehörorganisation ihre Grundlage haben und daher der künstlerischen Tätigkeit mit unabänderlicher Naturnotwendigkeit gegenüberstehen; das Material der Musik ist nicht ein indifferentes, formloses, sondern es hat schon in sich selbst eine Gesetzmäßigkeit, eine Mannigfaltigkeit fester, charakteristischer Formen und Verhältnisse, welche zwar unendlich viele und ver-

Digitized by Google

ſchiedene Tonkombinationen zulaſſen und in dieſer Beziehung der Kompoſition den freieſten Spielraum gewähren, aber ihr doch vorausgehen als gegebene Elemente, deren ſie ſich überall bedienen muß. Wie die maleriſche Kompoſition die natürlichen Farbencharaktere und Farbenverhältniſſe einfach aus der Natur aufzunehmen hat, ſo die muſikaliſche die natürlichen Tonverhältniſſe, ſie fußt überall auf ihnen, ſie kann nur durch ſie wirken; in der rhythmiſchen Gliederung der Töne iſt ſie frei, aber in der Verbindung der Töne ſelber nicht. Die muſikaliſche Kompoſition iſt bloß eine mannigfaltige praktiſche Anwendung der in der Natur vorausgegebenen verſchiedenartigen Beziehungen der Töne zueinander, und die Kenntnis dieſer Beziehungen, die Kenntnis der natürlichen Beſchaffenheit und Eigentümlichkeit des Tonmaterials iſt daher eine weſentliche Vorausſetzung für das Begreifen des Weſens der Kompoſition ſelbſt, noch weit mehr als es die Kenntnis der Farben für das Begreifen der Malerei, die in der Hauptſache, in der Zeichnung vom Material frei iſt, irgend ſein kann. — Allein dieſem Satze, daß in der Muſik „das Material die Kompoſition bedingt", ſteht ebenſo auch der andere, ſcheinbar widerſprechende gegenüber, daß nämlich das Tonmaterial durch die muſikaliſche Phantaſie bedingt iſt, daß es durch ſie erſt zu Tage gefördert und für die Zwecke der Kompoſition zubereitet, organiſiert, künſtleriſch geſtaltet werden muß. Das Material der Muſik iſt nicht ein einfach empiriſch gegebenes, wie bei den bildenden Künſten, denen es der Hauptſache nach bereits zur Hand iſt, wenn ſie ihr Werk beginnen; es iſt nur da als ein in der Natur angelegtes, aus ihr heraus zu entwickelndes, nicht aber als fertiges; es iſt ſelbſt Kunſtprodukt, es iſt ein Erzeugnis der muſikaliſchen Phantaſie, die an Körpern und körperlichen Organen die Fähigkeit zur Tonerzeugung gewahr wird und durch dieſe Wahrnehmung angeregt, die Töne und deren Verbindungen, auf welchen die Muſik beruht, ſelbſt erſt hervorbringt, ordnet und ausbildet. Daher namentlich die eigentümliche Erſcheinung, daß das muſikaliſche Material nach Umfang und Beſchaffenheit weſentlich abhängt von dem Standpunkt der Ausbildung, auf welchem die muſikaliſche Phantaſie ſelbſt angekommen iſt; wie die ausgebildetere Malerei ſelbſt neue Farbſtoffe ſucht, um den künſtleriſchen Bedürfniſſen und Anforderungen, die auf höheren Bildungsſtufen entſtehen, Genüge zu tun, ſo und zwar in noch weit höherem Maße iſt es auch bei der Muſik; es gibt Zeiten und Völker, bei denen ein großer Teil

Digitized by Google

deſſen, was wir Tonmaterial nennen, ganz unbekannt oder doch ungenützt blieb, und daher auch die Ausbildung nicht erhielt, deren es an ſich fähig iſt (Tongeſchlechter, Harmonie, rhythmiſche Formen uſw.). Das Tonmaterial muß, ehe es wirklich Material für die Kunſt werden kann, eine Reihe von Geſtaltungen durchlaufen, die ſich keineswegs gleich von ſelbſt verſtehen; dasſelbe iſt empiriſch zunächſt bloß gegeben als eine noch ganz unbeſtimmte, ungeordnete, innerhalb ihrer ſelbſt beziehungsloſe Mannigfaltigkeit einer Maſſe von Einzeltönen und Klängen, mittelſt welcher noch kein Kunſtwerk von ſchöner Form oder von beſtimmtem Inhalt und Charakter zu Stande zu bringen wäre; dieſer chaotiſchen Elementargeſtalt muß es entkleidet und zu einem geordneten, bildſamen Tonſyſtem erhoben werden; es muß z. B. Klarheit und Gefälligkeit der Tonfolge hergeſtellt, es müſſen die charakteriſtiſchen Tonunterſchiede und Tonverhältniſſe, ohne die das Tonmaterial keine Möglichkeit mannigfaltiger Kombinationen und konkreter Bildungen darböte, z. B. die Unterſchiede höherer und niederer Tongebiete, die Eigentümlichkeiten der Intervalle, die harmoniſchen Verhältniſſe zu Tage gefördert, es muß endlich auch rhythmiſche Ordnung und Gliederung hinzugebracht ſein; dann erſt iſt das Material vollſtändig da und vollkommen brauchbar. Dies Alles, wie namentlich die Intervall- und Harmonieverhältniſſe, iſt wohl von Natur begründet und präformiert im Weſen des Gehörs und des Gefühls, aber es iſt damit noch nicht notwendig auch im Bewußtſein da, es muß und mußte Alles erſt allmählich durch jene Tätigkeit der muſikaliſchen Phantaſie entdeckt, herausentwickelt und im Einzelnen näher beſtimmt werden. Auch iſt dieſe der Kompoſition vorausgehende künſtleriſche Geſtaltung des Tonmaterials gar nicht ſo klar in der Natur vorgezeichnet, daß ſie ſich für die muſikaliſche Phantaſie ganz von ſelbſt, mit aller Sicherheit und Vollſtändigkeit ergäbe. Die verſchiedenen Tonſyſteme verſchiedener Zeiten und Völker zeigen, wie unſicher Alles wird, ſobald es ſich um das Speziellere, um den Umfang der Tonreihe, um die normale Größe der Tondiſtanzen, um Tongeſchlechter und Tonarten handelt; Harmonie und (jetziger) Rhythmus ſind großenteils eine Erfindung von ziemlich ſpätem Urſprung; natürlich iſt Alles, aber nicht Alles iſt ſchon von der Natur empiriſch an die Hand gegeben und nicht Alles von ihr ſchon ſo feſt beſtimmt, daß nicht in einzelnen Punkten abweichende Vorſtellungen ſich bilden könnten, oder wenigſtens die naturgemäße Begrün-

Digitized by Google

dung von Diesem oder Jenem (z. B. von unserer Durtonleiter) nicht hie und da schwierig nachzuweisen wäre. Aus diesem schwebenden, unsicheren Charakter der spezielleren Gestaltung und Gliederung des Tonmaterials entsteht für die musikalische Ästhetik die Aufgabe, nicht nur die Beschaffenheit des Tonmaterials, wie sie sich im Verlauf der Zeiten gebildet hat, und ihre Bedeutung für die Komposition zu analysieren, sondern auch der Begründung, welche sie im Wesen des Gehörs und des Gefühls hat, nachzugehen, die akustischen und psychologisch ästhetischen Gesetze, auf denen Alles beruht, zu erforschen und so eine aus der Natur geschöpfte Theorie des Tonmaterials zu gewinnen.

2. Der Paragraph berührt auch die Frage nach dem Material im zweiten Sinne des Wortes (vgl. § 660) oder nach dem Medium, durch welches die Musik ihre Gebilde zur subjektiven Anschauung bringt, sie hörbar, vernehmlich macht. Auch hier fällt alles Äußere im Begriff des Materials weg; das Material, in welchem die Musik arbeitet, ist die Phantasie des Zuhörers selbst, welcher der Komponist sein Werk unmittelbar vor- oder „aufführt", indem er es mit den Mitteln, die er für dasselbe gewählt, mit natürlichen oder künstlichen Musikorganen, ertönen läßt. Durch die Aufführung, durch die Umsetzung des von der Phantasie des Künstlers zunächst bloß gedachten Tones in wirklichen Ton, fließt derselbe unmittelbar über in die nachbildende Phantasie des Hörers; der Ton geht, nur flüchtig durch Stimmen oder Instrumente für den Moment fixiert, von der einen Phantasie hinüber in die andere, ohne daß ein äußeres Medium zwischen beide hineinträte. Auch hiemit trennt sich die Musik vollständig von den bildenden Künsten und tritt auf Eine Seite mit der Poesie, die gleichfalls nur für die Phantasie arbeitet; das musikalische Kunstwerk gewinnt (§ 763) nur momentan subjektive Existenz im Geiste dessen, der es vernimmt; die hörende Phantasie muß ihm entgegenkommen, damit es zu realer Existenz außer dem Geiste des Künstlers gelange. Dieses Entgegenkommen ist zunächst ein Verhältnis der reinen Passivität, der schlechthinigen Empfänglichkeit; die hörende Phantasie bekommt das Tonwerk nicht in einem Moment als Ganzes, als Fertiges, das man überblicken, wieder beiseite stellen, abermals beschauen kann und so fort, sondern sie bekommt es nur als sukzessiv sich entfaltende Reihe von Tonbewegungen, denen sie kontinuierlich folgen, deren Vernehmung sie sich ganz und unbedingt hingeben muß, nicht nur um nichts Einzelnes, kein

Digitized by Google

Glied der Reihe, sondern namentlich um den inneren Zusammenhang sich nicht entgehen zu lassen, der die einzelnen Glieder überall unter sich und mit dem Ganzen des „Tongewebes" verflicht. Diese Passivität der Hingabe an das Tonwerk wird zwar vermindert durch die Fixierung der Töne in der Notenschrift, welche ein freieres Überschauen des Ganzen ermöglicht; aber das wahre, den rechten Eindruck gebende Verhalten ist dieses Tonlesen nicht; das Tonwerk kommt hiebei nie ganz zu derjenigen Existenz in der Phantasie des (jetzt zum Leser gewordenen) Hörers, die es eigentlich haben soll und will; das Tempo, die verschiedene Betonung und Tonstärke einzelner Stellen, der Fluß des Ganzen und der Teile, der lebendige Zusammenhang an jedem einzelnen Punkte, dies Alles geht dem Leser mehr oder weniger verloren, und er verliert auch dadurch immer noch etwas am vollen Eindruck, daß die nachbildende Tätigkeit der Phantasie durch die Verstandestätigkeit des fortwährenden Umsetzens der Tonzeichen in Tonvorstellungen gehemmt und eingeengt ist; er verliert hiedurch noch weit mehr als man z. B. beim Lesen eines Gedichtes einbüßt, weil das Aufnehmen der Poesie selbst schon mehr zugleich Verstandestätigkeit ist und daher hier jenes Umsetzen der Zeichen in Vorstellungen weniger störend einwirkt. Sogar das eigene Ausführen (Spielen) eines Tonstückes, durch welches jene Einseitigkeit eines verstandesmäßigen Tonlesens durch das Hören der gelesenen oder auch aus unmittelbarer Erinnerung reproduzierten Töne wiederum einigermaßen ausgeglichen wird, ist nicht dasjenige Verhalten, durch welches die Phantasie das Kunstwerk ganz und vollkommen sich aneignet; es ist auch hier zu viel Selbsttätigkeit, die das reine Vernehmen des Gebotenen trübt, der Spieler greift seinem Spiel immer zugleich vor, er ist im Geist immer schon weiter voran als mit der Hand, die beiden in ihm vereinigten Personen des Exekutors und des Hörers gehen doch nicht recht zusammen, jede greift der andern ins Handwerk und läßt sie nicht frei für sich agieren; nur wer ein Kunstwerk durch Andere aufführt, nur der Dirigent ist so glücklich, Exekutor und Hörer zugleich ohne Schaden für den Einen oder Andern sein zu können. Öfteres Lesen und Vortragen gleicht natürlich allmählich alle jene Mängel aus, indem durch die Wiederholung eine so innige Bekanntschaft mit dem Kunstwerk sich bildet, daß man am Ende auch den ganzen vollen und lebendigen Eindruck hat, den das passive Hören gewährt; aber auch dies kommt da-

Digitized by Google

durch zu Stande, daß die allmählich erworbene genaue Kenntnis des Stückes die dem Aufnehmen hinderliche verständige Selbsttätigkeit beim Lesen oder Vortrag mehr und mehr entbehrlich macht und so dem rein empfänglichen Verhalten Raum geschafft wird. Die Phantasie des Zuhörers ist jedoch nicht in dem Sinne passiv, aufnehmend, daß sie nicht, nur in anderer Weise als bei eigenem Exequieren, auch zugleich lebendig tätig sich verhielte; sie ist kein totes Material, sondern sie bildet das Gehörte Schritt für Schritt nach, wie sie beim Gemälde von Gestalt zu Gestalt geht und damit eine konkrete Anschauung des Ganzen gewinnt, sie folgt den Tonbewegungen und hat daher nachher ein Bild von ihnen in der Erinnerung, sie faßt im Aufnehmen immer zugleich selbsttätig zusammen, und von diesem selbsttätigen Zusammenfassen hängt es ab, ob das Kunstwerk im Hörer wirklich bewußte Existenz gewinnt, ob es nicht bloß in sein Gehörorgan übergeht, sondern auch vom Geiste angeeignet, als Ganzes empfunden und angeschaut wird. Es ist hier ein ähnliches zweiseitiges Verhältnis wie bei dem Tonmaterial; wie dieses einfach der Natur abzulauschen ist und doch selbsttätig ihr erst abgewonnen, aus ihr heraus erst produziert werden muß, so muß die hörende Phantasie dem Gange des Tonwerks in voller Hingebung lauschen und ihn doch mit bewußter Reproduktion verfolgen, seine verschiedenen Wendungen und Richtungen voneinander unterscheiden und aufeinander beziehen, bei allem Einzelnen die Beziehung zum Übrigen und zum Ganzen mitauffassen, sie hat nie bloß einzelne Punkte und Knoten des Fadens, sondern diesen selbst überall in ununterbrochener Stetigkeit festzuhalten. Dieses Auffassen und Festhalten kann natürlich bei längeren, ungewöhnlicheren, verwickelteren Tonreihen schwierig sein, der Zusammenhang, die Motivierung, das Verhältnis eines Gliedes der Tonreihe zu einer folgenden kann möglicherweise unklar und unverstanden bleiben, weil es an Sinn für die musikalischen Formen und Verhältnisse, an entwickelterer musikalischer Phantasie oder auch z. B. bei dramatischen Werken an der erklärenden Zugabe des Wortes fehlt; Naturanlage, Musikkenntnis, Übung im Auffassen muß da sein, öfteres Hören oder geradezu Studium muß zu Hülfe kommen, wenn die Phantasie im Stande sein soll, alles Gehörte selbsttätig zu verfolgen und zu begreifen. Die anderen Künste fordern auch dies weniger, weil ihre aus der Natur und dem Leben genommenen oder doch analog gebildeten Gestalten und Schilderungen dem

Digitized by Google

Bewußtſein etwas Gewohntes und Bekannteres ſind; die Muſik aber hat ſolche objektive Geſtalten nicht, ſie hat nur Geſtaltungen des Tonmaterials, nur Verhältniſſe, Reihen, Kombinationen, welchen eine ſo unmittelbare Evidenz nicht zukommt und welche darum ſchwerer innerlich nachzukonſtruieren ſind; was bei der Architektur, Plaſtik, Malerei erſt das Zweite iſt, das ſelbſttätige Erfaſſen der Proportionen, des Zuſammenhangs der Teile und Glieder, das iſt bei der Muſik das Erſte, die Bedingung, ohne welche das Tonwerk für den Hörer gar nicht zur Exiſtenz kommt; nur bei dem verwickelteren Drama findet etwas ganz Ähnliches ſtatt, indem auch hier das Verfolgen des Ganges der Handlung das Allererſte iſt, was der Zuſchauer tun muß, um das Ganze ſich ſelbſt anzueignen, — eine Verwandtſchaft zwiſchen Muſik und Drama, die uns auch ſpäter wiederum begegnen wird.

3. Kehren wir zum Material zurück, *mit* welchem die Muſik arbeitet, und zerlegen es in ſeine Elemente, ſo iſt es zunächſt der einzelne Ton, den ſie einem Körper durch eine von außen nach innen und von innen wieder nach außen dringende Erregung und Erſchütterung ſeiner Molekûle abgewinnt, um in dieſem ſchwingenden Erzittern körperlichen Stoffes die innere Erregung des bewegten Gemütslebens abzubilden. Ihr Material iſt ſo nicht mehr materiell; materiell ſind nur die Mittel, die Organe, aus welchen es zu Tage gefördert wird, es ſelbſt aber iſt ein Ideelles, ein Dynamiſches, ein Produkt einer auf die Materie erregend wirkenden geiſtigen Kraft, obwohl immer ein Ideelles, das, weil es nur aus der Materie herauszuheben iſt, ſeiner konkreten Beſchaffenheit nach durch die reelle Qualität der Materie, durch ihre Textur, durch die Grade ihrer Elaſtizität und Beweglichkeit bedingt bleibt, ja ſelbſt erſt durch dieſes Nachklingen des Materiellen in ihm auch für ſich konkrete Qualität, beſtimmten Charakter, eigentümliche Farbe, Klang bekommen kann, ein Punkt, an welchen ſich ſpäter die Betrachtung der verſchiedenen Tonmittel (Inſtrumente) anknüpfen wird. Um dieſer ſeiner ideellen, dynamiſchen Natur willen iſt der Ton auch nur vorhanden, ſofern er ſtets aufs Neue produziert, d. h. der für ſich ſtummen Materie, wie der leuchtende Funke dem harten Stein durch Anſchlagen entlockt wird; der Ton iſt eine Sprache des Innern, welche dieſes ſelbſt bildet, eine Sprache, welche das Innere unmittelbar aus dem eigenen Organismus hervortreibt in der Menſchenſtimme, und die es ebenſo auch aus der außermenſchlichen Natur

Digitized by Google

hervorzutreiben weiß; die Musik setzt die Materie in eine Bewegung, die dem Gemüte des Menschen gehorcht, leiht ihr Rede und Stimme, aus welcher dem Geist sein eigenes Leben und Bewegen wie ein wunderbares Echo entgegentönt. Der Satz, daß der Ton nur ist als ein Produziertes, Selbstgeschaffenes, gilt sodann insbesondere auch von seiner bestimmteren Qualität, wie er sie haben muß, um einen für die Kunst brauchbaren Stoff abzugeben; die Erzeugung distinkter und reiner, voller und schöner, stärkerer und schwächerer Einzeltöne ist bedingt durch Aufmerksamkeit des Gehörs und kommt zu Stande durch eine die Forderungen desselben realisierende Kunstfertigkeit, sei es nun des Sängers oder Spielers oder des Künstlers, der musikalische Instrumente fertigt; kurz, es verhält sich mit dem Einzeltone gerade so wie mit dem Tonmaterial überhaupt, er ist bereits Kunstprodukt, welchem die Natur vorarbeitet, das aber erst durch freie Phantasietätigkeit gewonnen wird.

§ 768

Der Ton wird hervorgerufen durch regelmäßige Schwin- 1
gungen eines elastischen Körpers. Mit der verschiedenen Geschwindigkeit, in welcher die einzelnen Schwingungen aufeinander folgen, sind die Unterschiede der Höhe und Tiefe der Töne gegeben. Emp- 2
findbar wird die Höhe eines Tones im Verhältnis zu andern durch unbewußt vergleichende Auffassung der Zahl der Schwingungen, welche während seiner Dauer den Hörnerv getroffen haben, sowie durch den qualitativ verschiedenen Eindruck, welchen höhere und tiefere, aus schnelleren und langsameren Schwingungen entstehende Töne auf das Gehörorgan hervorbringen. Der Höhen- 3
unterschied trennt jedoch nicht bloß einzelne Töne voneinander, sondern er teilt auch die ganze Tonmasse ab in verschiedene, höhere und niederere Tonlagen und Tongebiete, durch deren gegensätzliche Beziehungen zueinander zuerst ein Element charakteristischen Unterschiedes innerhalb des Tonmaterials hervortritt.

1. Die Natur kennt keine absolute Starrheit und Ruhe. Das Gleichgewicht der Teile eines Körpers kann durch äußere Einwirkung

Digitized by Google

aufgehoben werden, und zwar entweder bleibend oder vorübergehend; nach geringen Störungen stellt es sich von selber wieder her: die Körper erweisen sich elastisch. Ein Anstoß von außen ist im Stande, einen Körper im Innersten erbeben zu machen; die zunächst getroffenen Moleküle weichen aus, kehren zurück, erhalten sich einige Zeit in dieser oszillierenden Bewegung und teilen sie zugleich den benachbarten Teilchen mit, so daß die Oszillation sich durch die Gesamtmasse des Körpers fortpflanzt, zuweilen ihn als Ganzes in sichtbare Erschütterung versetzt, ja selbst noch auf andere ihn berührende Körper sich überträgt, insbesondere auf die umgebende Luft und durch deren Vermittlung auf unser Gehörorgan; der irritierte Hörnerv schlägt die rätselhafte Brücke zwischen Außen- und Innenwelt und läßt uns jenes Erzittern als Schall vernehmen. Zum Ton veredelt sich der Schall, wenn die Schwingungen des Körpers regelmäßig erfolgen, d. h. in gleichen Zeitabschnitten, in gleichem Rhythmus sich wiederholen; erst mit dieser Regelmäßigkeit wird der Schall ein meßbares, den Eindruck einer bestimmten „Höhe" oder „Tiefe" gebendes und damit die Phantasie klar und deutlich ansprechendes Tönen, erst mit dem Eintreten der Regel, des Ebenmaßes beginnt die Musik. Je kürzer die Zeitdauer einer Schwingung, je schneller die Gesamtbewegung ist, desto höher der Ton. Soll ein Ton dem Ohre überhaupt noch wahrnehmbar sein, so dürfen nach neueren Untersuchungen auf die Sekunde nicht weniger als acht und nicht mehr als 24 000 (nach Anderen 36 000) Schwingungen treffen; faßlich aber, d. h. nach Tiefe und Höhe genau bestimmbar, ist der Ton nur zwischen den Grenzen von 16 Schwingungen und ungefähr 8500 Schwingungen in der Sekunde (wobei unter einer Schwingung hier die doppelte Zurücklegung des kleinen Weges verstanden ist, den die Teilchen des Körpers in abwechselnd entgegengesetzter Richtung beschreiben); das jetzt gewöhnliche Tonsystem geht über die Grenzen von 16 und 4200 nicht leicht hinaus; Zahlen, immer noch weit genug voneinander entfernt, um nicht nur einer großen Zahl von Einzeltönen zwischen sich Raum, sondern auch diese Einzeltöne sich selbst wiederum zu verschiedenartigen, dem obersten und untersten klaren Tone näher oder ferner liegenden, „hohen, tiefen und mittleren" Tongebieten sich gruppieren zu lassen.

2. Die Höhenunterschiede zwischen den Einzeltönen (die Intervalle der Töne) bestimmen sich nach dem Verhältnis ihrer Schwin-

Digitized by Google

gungsgeschwindigkeiten zueinander; dieses Verhältnis faßt (§ 762, Anm.) das Gefühl mittelst unbewußten Vergleichens auf und erhält so den bestimmten Eindruck der größeren oder kleineren Distanz zwischen beiden. Anzunehmen ist übrigens, daß dieses Wahrnehmen der Höhe und Tiefe des Tones zugleich unterstützt ist durch das *qualitative, dynamische* Moment der verschiedenen, mehr oder weniger *scharfen* Einwirkung, welche das Gehörorgan von den verschiedenen Tonschwingungen erfährt. Die Alten wußten, weit richtiger als wir, nichts von „hohen und tiefen", sondern von „scharfen", akuten und „schweren" (stumpfen, dumpfen, weniger beweglichen) Tönen; in der Tat, „höher und tiefer" sind nur uneigentliche, auf das Liegen aller Töne in Einer stetigen Skala zwar passend hinweisende, aber doch bloß bildliche, zufällige Bezeichnungen. Die schnelle Vibration des tönenden Körpers versetzt auch das Gehörorgan in eine schnellere, gereiztere, *schärfer einschneidende* Bewegung als die langsame (daher denn auch die „hohen" Töne auf das Nervensystem angreifender wirken als die mehr breiten, ruhigen Töne der tieferen Lagen). Bei langsamer Schwingung steht der Körper seinem Zustande der Ruhe, in welchem er tonlos ist, d. h. der Tonlosigkeit selbst noch näher, und der Ton behält daher, je „tiefer" er ist, desto mehr den Charakter geringerer Erregung der Elastizität, geringerer Schärfung des Klanges, womit auch der noch mehr materielle und elementarische, weniger distinkte, dem dunkeln Tiefen vergleichbare Laut dieser Töne zusammenhängt. Je schneller aber die Schwingung, je rascher der elastische Körper aus dem Gleichgewicht seiner Teile gerissen wird, je krampfhafter er in sich zusammenzittert, desto mehr empfängt auch die Empfindung den Eindruck eines verschärften, verdünnten, sich mehr und mehr zuspitzenden Erklingens; der hohe Ton ist eben der geschärftere und darum auch distinktere, die materielle Schwere immer mehr abstreifende, freiere, idealere, geflügeltere und darum „höher" erscheinende Ton; ja — was für Späteres von Wichtigkeit ist, — der hohe Ton ist die eigentliche Realisation des Tones, der eigentliche Gegensatz zur Tonlosigkeit, in der Reihe der hohen Töne realisiert sich in immer steigender Entschiedenheit das, was eben den Ton ausmacht, die Herauspressung des Klanges aus der an sich stummen Materie durch schnelle Erschütterung ihrer Teile, *die Musik ist wesentlich Aufsteigen* aus der tonlosen Tiefe zu immer schärferen oder höheren

Digitized by Google

Tönen, die aufsteigende Bewegung ist eben die tonerzeugende und darum das eigentlich Lebendige, Schöpferische, sich Bewegende an der Musik, die absteigende Bewegung ist nur die Rückkehr zu geringerer Volubilität des Tones, sie ist bereits das Aufhören, das beginnende Verklingen, sie ist das Ende, wie das Aufsteigen der Anfang und der lebendige Fortgang ist. Diese Unterschiede des mehr oder weniger Scharfen fühlt die Gehörempfindung unmittelbar; wie die Töne an sich selbst verschieden sind, so ist auch ihr Eindruck an sich selbst ein verschiedener und gibt sich auch dem vergleichenden Hören von selbst als ein verschiedener zu erkennen, obwohl weiterhin Reflexion und Übung dazu gehört, das bestimmtere Verhältnis der Stumpfheit und Schärfe (Tiefe und Höhe) zwischen einzelnen Tönen sicher wahrzunehmen.

3. Die ästhetische Bedeutung der höheren und tieferen Töne und Tonlagen für die musikalische Kunst ist schon § 752 erörtert. Das dort Gegebene erhält nun hier eine noch genauere, aus dem Wesen der Tonerzeugung hergenommene Begründung. Die höheren, geschärfteren, der materiellen Schwere entfliehenden, ideelleren Töne sind es, in welchen sich die „gelöste Subjektivität" (s. d. §) bewegt, zu denen sie aufsteigt im Jubel der Freude, wie in der ringenden, einen Ausweg suchenden Verzweiflung des Schmerzes; die höheren, distinkteren, freieren Töne sind es, in welchen sich in der Regel die Melodie, die den klaren Ausdruck der Bewegtheit einer Stimmung gebende Aneinanderreihung von Tönen, bewegt, wogegen die tieferen die ruhige elementare Grundlage jenes bewegten Auf- und Absteigens, die substantielle Basis der zum Höchsten hinanstrebenden Subjektivität zu bilden haben. Wohl können in besonderen Fällen auch die oberen Töne die Rolle der unteren übernehmen, indem die Töne der Harmonie in sie hinauf verlegt werden, während eine tiefere Stimme die Melodie übernimmt. Aber es hat dies immer seinen speziellen Grund und kann nicht die Regel sein, es tritt dann ein, wenn die Begleitung einer Baßmelodie oder Passage es nicht anders gestattet, oder wenn der Komponist in einem größeren Tonstück eine Melodie abwechselnd in mannigfaltigen Tonlagen auftreten lassen will, oder es erfüllt den Zweck, einer Melodie bei ihrem ersten Erscheinen, z. B. im Anfang einer Symphonie, einen noch ruhigeren, unentwickelteren, dumpferen Charakter zu geben und sie erst, nachdem sie sich so zuvor in der dunkeln Tiefe geregt, zu ihrer eigentlichen Region der hohen und klaren Töne aufsteigen zu lassen;

Digitized by Google

die Begleitung höherer Töne dient in ſolchen Fällen dem Bedürfnis deutlicher Harmoniſierung ſowie der Vorbereitung der höheren Lagen, in welche nachher die Melodie ſelbſt emporgehoben wird. Die Melodie kann aber auch ohne eine ſolche Begleitung höherer Töne in tieferen Lagen erſcheinen, und zwar entweder ganz ohne alle Begleitung oder mit einer noch tieferen als ſie ſelbſt es iſt; hier, wo das höhere Element ganz fehlt, iſt es vorzüglich der Charakter des ruhigeren, gefaßteren, ahnungsvollen, feierlichen, drohenden Ernſtes, oder auch bei bewegteren Tonſtücken des Wühlens, Arbeitens in der Tiefe, des Ankämpfens gegen eine Gebundenheit, Schranke, Feſſel, was durch dieſe Verlegung der Melodie in tiefere Lagen (z. B. im Übergang zum Finale der Beethovenſchen C-Moll-Symphonie) hervorgebracht wird.

Der Begriff der Tonlage führt über zu dem der Tongebiete, d. h. der Hauptregionen oder (mit Beziehung auf einzelne in einer ſolchen Tonregion ſich bewegende Menſchenſtimmen, Inſtrumente) der Hauptſtimmen, in welche die ganze Reihe der Töne in Bezug auf Höhe und Tiefe zerfällt. Eine anſehnliche Reihe niederer Töne teilt mit dem niederſten immer noch im Ganzen den Charakter des Dumpfen, Breiten, Tiefen; dasſelbe iſt der Fall in den oberſten Lagen, und ſo treten zunächſt zwei weſentlich verſchiedene Tongebiete einander gegenüber, die tiefe und hohe Region, Baß und Sopran, jener dumpf, ſchwer, unbehülflicher, aber ernſt, kräftig gehalten, männlich ſubſtantiell, dieſer hell, leicht, fein, jugendlich weiblich, anmutig, beweglich und weich, ebenſo aber auch für das Scharfe, Durchdringende, Einſchneidende weſentlich geeignet. Die Mittelregion zwiſchen beiden teilt ſich ſelbſt wiederum in zwei Gebiete, deren jedes den Charakter der höchſten und niederſten Region in ſich auf intereſſante Weiſe vereinigt darſtellt. Der Tenor iſt dem Sopran gegenüber tief, dem Baſſe gegenüber ſelbſt wieder Sopran mit allen Eigenſchaften desſelben, nur mit Ausnahme des Einſchneidenden, das ihm natürlich fehlt, ſo daß vorzugsweiſe das Helle, Weiche, Freie im Verein mit Männlichkeit, aber freilich ohne die ſubſtantielle Tiefe und Kraft, an ihm hervortritt. Der Alt iſt der Baß des Soprans, das Weibliche ohne das Kindlichjugendliche und Scharfe, das anmutig Runde, Volle, das Weiche und doch Ernſtere und Kräftigere. Am ſprechendſten treten dieſe Gegenſätze und Beziehungen hervor bei der Menſchenſtimme, bei welcher ſie durch die ihnen entſprechenden Alters- und Geſchlechtsunterſchiede noch klarer

Digitized by Google

als ſie es an ſich ſchon ſind ins Licht geſetzt werden; aber auch bei den Inſtrumenten kehren ſie wieder, ſo daß einerſeits jedes Inſtrument von beſonders großem Umfange eine Skala dieſer charakteriſtiſchen Höhenunterſchiede, oft mit ganz merkwürdiger Änderung der Klangfarbe, durchläuft und andererſeits unter den beſchränkteren Inſtrumenten jedes vorzugsweiſe den Charakter der einen oder andern Tonregion eigentümlich darſtellt. Eine Beſchränkung der Muſik auf die eine oder andere Region, eine Ausſchließung z. B. der höheren Stimmen vom Geſange, wie ſie bei den Alten wenigſtens Regel war, bringt in das Tonmaterial eine Einförmigkeit, welche die freie Bewegung der Muſik nur hindern kann. So wenig das andere der neueſten Zeit angehörige Extrem, die unnötige, gewaltſame und unnatürliche Hinaufſchraubung des Geſanges zu ſchrillenden und zirpenden Hochtönen irgend zu entſchuldigen iſt, da der Umfang des Tonſyſtems, wie er früher gewöhnlich angenommen wurde, in der Tat einer Muſik von Geiſt und Inhalt Raum genug verſtattet, um die mannigfachſten Differenzen und Gegenſätze der Tonhöhe anzuwenden: ſo wenig iſt es zu billigen, wenn dieſer Raum nicht wirklich benützt wird; erſt hiemit bekommt die Muſik Farbe und Kontraſt, Leben und Mannigfaltigkeit. Natürlich muß nicht in jedem einzelnen Tonwerke dieſe Verſchiedenheit der Tonlagen und Tonregionen zur Anwendung kommen; es gehört zur Mannigfaltigkeit der Muſikformen ſelbſt wieder, daß es auch Stücke gebe, welche in engeren Grenzen, ja in nur ganz wenigen Tönen ſich bewegen, um damit Ruhe, Anſichhalten oder Ähnliches auszudrücken; aber ſolche Stücke können nur eine einzelne, und zwar untergeordnete Art der Muſik bilden, die vielmehr eben in der Gegenüberſtellung, dem Wechſel, dem einander Antworten, dem zu einem Ganzen Zuſammenwirken der verſchiedenen Stimmgebiete ihre eigentümliche Belebtheit, Kraft und Fülle gewinnt.

Von ſelbſt verſteht es ſich, daß ſowohl der Kontraſt als das Entſprechen und Zuſammenwirken der verſchiedenen Stimmen nur möglich iſt, wenn die vier Tongebiete nicht beziehungslos auseinander fallen, ſondern neben aller Beſonderheit wiederum in einem Verhältnis der Toneinheit, des Zuſammenklingens zueinander ſtehen; wie dieſes ſich bildet, zeigt der nächſte Paragraph.

Digitized by Google

§ 769

Zwiſchen den dem Ohre noch vernehmlichen Grenzen der 1
Höhe und Tiefe liegt an und für ſich eine unendliche Menge von Tönen, welche den Abſtand zwiſchen beiden Endpunkten in ſtetiger Aufeinanderfolge, in unendlich kleinen, fließenden Unterſchieden voneinander ausfüllen. Aber die muſikaliſche Phantaſie, geleitet durch die natürlichen Forderungen des Gehörſinns, greift, um diſtinkte Töne zu erhalten, aus jener unendlichen ſtetigen Reihe eine endliche diskontinuierliche Reihe nebeneinander liegender höherer und niederer Tonſtufen in der Art heraus, daß zwiſchen der tieferen und der nächſtliegenden höheren Stufe zwar kleine, aber doch deutlich anſprechende Unterſchiede der Lage (Intervalle) entſtehen, die ſich ſelbſt wieder in weitere und engere, Ganz- und Halbtöne, teilen. Innerhalb dieſer Reihe, durch deren klare und gleichartige Glieder- 2
rung das Reich der Töne bereits zu einem geordneten Ganzen, zum Tonſyſtem, erhoben iſt, treten aber auf Grund des natürlichen mathematiſchen Verhältniſſes der Töne zueinander auch noch weitere, jene Gliederung erſt wahrhaft vollendende Intervallverhältniſſe hervor, Verhältniſſe teils der Einheit (Einſtimmigkeit), teils der mehr oder weniger ſpezifiſchen Zuſammengehörigkeit entfernterer Töne unter ſich, das Verhältnis der Oktave einer-, das der Quint, Quart und großen Terz andererſeits, während den anderen größeren Intervallen, Sext, Septime, kleiner Terz eine gleich ſpezifiſch ausgeprägte Beziehung ihrer Töne zueinander nicht zukommt.

1. Vom unterſten bis zum oberſten wahrnehmbaren Tone ließen ſich, wenn man die Höhenunterſchiede zwiſchen den Einzeltönen unendlich klein nähme, unzählige Zwiſchenſtufen denken; es iſt aber klar, daß die Unterſchiede der einander nächſtliegenden Töne deſto unbemerkbarer und unerfaßbarer werden, je weniger ſie voneinander abſtehen, und daß daher nicht Kleinheit, ſondern eher Größe der Intervalle muſikaliſches Geſetz iſt. Zu kleine Intervalle können weder allgemein deut-

Digitized by Google

lich vernommen, noch vom ausübenden Muſiker leicht und ſicher hervorgebracht werden; ihr Gebrauch würde allen Eindruck des Hellen, Durchſichtigen, Freien unmöglich machen; wenn die Tonreihe in eine zu große Zahl kleiner Tonſtufen ſich zerſplittert, ſo ſind die Nachbartöne einander zu nahe, die diſtantern durch zu viele Zwiſchenſtufen voneinander getrennt, ſowohl der klare Unterſchied als die nähere Beziehung der Töne zueinander iſt aufgehoben. Manche Völker des Altertums, auch die Griechen, haben allerdings einen Wert auf kleine Intervalle gelegt und daher neben dem Fortgang durch Ganz- und Halbtöne auch den durch Viertelstöne für ſchön und effektreich gehalten, die ſogenannte enharmoniſche Tonleiter; aber eine ſolche Tonfolge kann doch nur eine ſehr bedingte Anwendung finden, ſie würde bei längerem Gebrauch wegen der Anſtrengung des Unterſcheidens der Intervalle, ſowie wegen des Umſtandes, daß die Tonreihe in ſo ganz kleinen Abſätzen vorwärts rückte oder vielmehr ſchliche, auf Gehör und Phantaſie teils unnatürlich ſpannend und überreizend wirken, teils den Eindruck einer gedehnten, unklar gedrückten und gepreßten Bewegung hervorbringen. Eine ſolche einerſeits nervös aufregende, andererſeits keinen freien und klaren Aufſchwung geſtattende Muſik kann natürlich nur da Platz finden, wo das Bewußtſein noch nicht zu wahrer Geiſtigkeit und Freiheit gekommen, ſondern noch mit einer ſinnlichen Beſtimmtheit des Fühlens behaftet iſt, die auf der einen Seite heftige Erregung will, auf der andern einem trüben und dumpfen Empfinden ſich nicht zu entwinden im Stande iſt. Bemerkenswert iſt es in dieſer Beziehung, daß dieſelben Völker, welche enharmoniſche Tonfolgen im Gebrauche haben (z. B. auch Araber, Ägypter, Hindus), zugleich diejenigen ſind, bei welchen nicht das melodiſche und harmoniſche, ſondern das aufregende rhythmiſche Element der Muſik vorherrſcht, noch mehr aber, daß ihr Tonſyſtem nach Umfang der Höhe und Tiefe ein enges und beſchränktes iſt und daher auch aus dieſem Grunde keinen Raum hat für gehörige Klarheit und Mannigfaltigkeit der Töne; dieſe wird ja nur da möglich, wo das Tonſyſtem nach beiden Seiten, nach oben und unten, hinlänglich ausgedehnt iſt, um für alle möglichen hohen und tiefen und eben hiedurch beſtimmt voneinander geſchiedenen Tongattungen Platz zu bieten. Weite Ausdehnung des Tonſyſtems bis zu den Grenzen des klar Vernehmlichen und innerhalb dieſer Ausdehnung klare und diſtinkte, einfach und mühelos hervorzubringende und

Digitized by Google

zu erfaſſende Diſtanzen der Nachbartöne, dieſes zuſammen erſt macht natürlich und deutlich anſprechende, geſundkräftige, lebendigfreie und reich gegliederte Muſik möglich; wie die Sprache des lebendig erregten Menſchen nicht in kontinuierlicher Tonerhöhung und Tonverminderung auf- und abgleitet, ſondern in freiem Schwunge klar geſchiedene höhere und niederere Tonlagen ergreift, ſo auch die Muſik; es gibt für Gehör und Verſtand nichts Widrigeres als eine ſtetige Hinauf- oder Herabſchiebung des Tones, wie eine ſolche z. B. beim Stimmen einer Saite oder bei dem eben durch dieſe Stetigkeit uns unausſtehlichen Hundegeheul ſtattfindet. Nur ſo viel iſt hiebei zu fordern, daß die Diſtanzen der Einzeltöne nicht eine Weite haben, bei welcher eine enge und fließende Verbindung derſelben unmöglich wäre. Es iſt ein nicht minder weſentliches Geſetz, daß von jedem Tone nach beiden Seiten ein fließender Übergang in eine andere Tonſtufe möglich ſei, weil Einheit des Mannigfaltigen nicht minder ein Poſtulat der Kunſt iſt als die Mannigfaltigkeit; in dieſem Sinne muß das Tonſyſtem allerdings eine kontinuierliche Reihe ſein ohne Lücken und Entfernungen, die nur eine ſprungweiſe Hinundherbewegung auf ihm geſtatten würden. Dieſem Bedürfnis enger Verbindung und fließenden Überganges dienen in unſerem Tonſyſtem namentlich die Halbtöne, die nicht nur zwiſchen den Ganztönen überall nach freiem Belieben eingeſchaltet werden können, ſondern auch längſt durch naturgemäße Praxis eine feſte Stellung auf gewiſſen Stufen der Tonleitern angewieſen erhalten haben; durch ſie tritt dem Momente klarer Diſtinktheit das ebenſo unentbehrliche der engen und ſtetigen Verknüpfung ergänzend zur Seite, freilich immer in untergeordneter Bedeutung, da der weniger klare, freie, gehobene Fortgang durch Halbtöne nicht der vorherrſchende ſein kann.

2. In Betreff des im Paragraphen über die weiteren weſentlichen Intervallverhältniſſe Geſagten iſt zunächſt auf die unmittelbare akuſtiſche Erfahrung und ſodann auf die Ergebniſſe der Phyſik zu verweiſen, welche Dem, was das Gefühl vom Tonſyſteme fordert, vielfach eine ſo ſchöne Beſtätigung geben. Wie es eine Tatſache iſt, daß im Sprechen, im Rufen, im natürlichen Singen der Fortgang durch mindeſtens den Halb- und Ganztönen entſprechende Tondiſtanzen dem menſchlichen Gefühl ganz von ſelbſt naheliegt, ſo iſt es eine nicht minder gewiſſe Tatſache, daß auch gewiſſe größere Intervalle für Gehör

Digitized by Google

und Gefühl etwas ganz besonders Einleuchtendes, Faßliches, charakteristisch Ansprechendes haben. Fürs Erste nämlich begegnen uns im Tonsysteme höhere und niederere Töne, die für uns doch qualitativ ganz dieselben sind, an denen wir keinen Unterschied mehr wahrnehmen als eben den quantitativen Unterschied des Höheren und Tieferen, so daß es oft schwer wird sie auseinanderzuhalten, namentlich wenn sie von verschiedenen musikalischen Organen angeschlagen werden, — die eintönigen, unisonen, sogenannten Oktaventöne. Es treten ebenso zweitens höhere und niederere, nur etwa um die Hälfte des Oktavenintervalls voneinander entfernte Töne auf, die wir zwar als qualitativ verschieden empfinden, die aber desungeachtet untrennbar zusammenzugehören scheinen, indem das Übersetzen von einem auf den anderen und nicht minder das wechselnde Hinundhergehen zwischen beiden, ja selbst das Fortgehen vom einen auf den andern durch das ganze Tonsystem aufwärts uns durchaus leicht und natürlich ist, ja wenn einmal begonnen fast geboten erscheint, — die sogenannten Quintentöne. Setzen wir einen bestimmten Ton als Anfang einer Oktavenreihe (als Grundton), so ergibt sich zudem das weitere Resultat, daß die über demselben liegende Quint sowohl beim Aufsteigen als beim Absteigen zwischen dem Grundton und seiner Oktave als natürlicher Vermittlungston sich darbietet, der das Treffen der Oktave wesentlich erleichtert (was die anderen Zwischentöne nicht tun), sowie daß der Fortgang von der Quint zur Oktave des Grundtones hinauf für das Gefühl doch ästhetisch ansprechender und gefälliger ist als der obige Fortgang von Quint zu Quint usf. Ein drittes ähnliches Verhältnis findet endlich innerhalb des Quintenintervalls statt bei der sogenannten großen Terz. Die große Terz des Grundtones führt von letzterem ähnlich zur Quint hinüber, wie diese vom Grundton (Prim) zur Oktave, sie ist gleichfalls von jenem aus leicht zu treffen, leichter z. B. als der auf ihn nächstfolgende Nachbarton (die Sekund). Nur dadurch unterscheidet sie sich wesentlich von der Quint, daß der Fortgang in großen Terzen auf- und abwärts nicht mehr natürlich, vielmehr ohne besondere Aufmerksamkeit und Tendenz ganz unvollziehbar ist. Auf die große Terz folgt naturgemäß vom Grundton aufwärts nicht wieder eine große Terz, wie Quint auf Quint folgen kann, sondern naturgemäß folgt die Quint des Grundtons, die von seiner großen Terz etwas weniger weit, nur um eine so-

Digitized by Google

genannte kleine Terz absteht; das Terzenintervall findet sonach im Quintenintervall seinen ergänzenden Abschluß, es bleibt diesem untergeordnet, die große Terz ist nicht so wie die Quint Hauptton innerhalb der Oktave, sondern ein die Quint vorbereitender und die Quintdistanz ausfüllender Vermittlungston, ein Verhältnis, das in dem Namen Dominante für Quint, Mediante für Terz passend ausgedrückt ist. Vergleichen wir diese drei Hauptintervalle, so ist das Oktavenintervall einerseits das einfachste und faßlichste, andererseits das selbständigste, am meisten in sich befriedigte, sofern der Fortgang von Oktave zu Oktave nichts Widersprechendes, Unbehagliches an sich hat, sondern ganz natürlich und ansprechend ist; in zweiter Linie steht das Quintenintervall, es ist bei aller Natürlichkeit doch weniger selbständig, weil das Gefühl, nachdem die Quint angeschlagen ist, doch hierauf den Grundton oder seine Oktave lieber hört als eine zweite Quint, wie wenn es aus dem durch die Quint gesetzten Unterschied wieder zur Einheit, zum Tone, von dem es ausgegangen, zurückstrebte; in dritter Linie endlich das Terzintervall, sofern es der Quint ähnlich untergeordnet ist wie diese der Oktave.

Mit allen diesen Sätzen, welche die unmittelbare musikalische Erfahrung, Beobachtung, Singpraxis an die Hand gibt, treffen nun, zum Beweise, daß hier keine Willkür stattfindet, die Entdeckungen der Physik über die mathematischen Verhältnisse dieser Intervalle sehr signifikant zusammen. Die Oktave entsteht, wenn auf 1 Schwingung des unteren Tones 2 des oberen kommen, wenn z. B. eine Saite ums Doppelte schneller als eine andere ihr sonst gleiche erregt wird; bei der Quint kommen auf 2 Schwingungen unten 3 oben, bei der großen Terz 5 obere auf 4 untere. Bei der Oktave also schwingt der obere Ton im Verhältnis zum unteren mit 2facher, bei der Quint mit $1^1/_2$facher Schnelligkeit; in der Oktave ist die Dauer der einzelnen oberen Schwingung 2mal, bei der Quint $1^1/_2$mal kürzer als die der unteren. In der Oktav kehrt also ganz dasselbe Schwingungsverhältnis wieder wie bei der Prim, dasselbe nur verdoppelte Schwingungstempo, es ist qualitativ ganz dieselbe Erregung des Gehörorgans, nur ums Doppelte (4fache, 8fache usf.) geschärft. Am nächsten verwandt ist das Schwingungs- und Erregungsverhältnis bei der Quint, indem hier zwar nicht Verdoppelung, aber $1^1/_2$fache Beschleunigung der Bewegung stattfindet, welche zwischen der einfachen und gedoppelten in

Digitized by Google

der Mitte liegt. Nicht so ganz einfach verhält es sich bei der großen Terz, welche merkwürdigerweise von den Alten, ja bis tief ins Mittelalter hinein für ein (beim Zusammenklang) nicht konsonierendes Intervall gehalten wurde, während sie uns schlechthin wohlgefällt. Ein so natürlich sich von selbst aufdrängendes Mittelglied, wie die Quint zwischen den beiden Oktaventönen, ist sie allerdings nicht, weder dem akustischen Eindruck noch dem Zahlenverhältnis nach; das Verhältnis 4 : 5 hat keine nähere Analogie zu 2 : 3, wie dieses sie hat zu 2 : 4 (1 : 2); bloß die Ähnlichkeit findet statt, daß wie in der Quint den geraden Bewegungszahlen der Oktaventöne eine ihnen nächstliegende ungerade Bewegungszahl, also ein in letzterer Beziehung wesentlich verschiedenes Bewegungsverhältnis entgegentritt, so auch bei der Terz dasselbe der Fall ist, jedoch mit dem Unterschied, daß die Bewegungsdifferenz geringer und daher die Distanz zwischen Prim und Terz eben nur so groß ist, um der letzteren eine Mittelstellung zwischen Prim und Quint anzuweisen — weswegen wohl den Alten die Terz als nicht scharf und distinkt genug erschien. — Dieses Zusammentreffen der akustischen Faßlichkeit und Gefälligkeit der Intervalle mit den mathematischen Geschwindigkeitsverhältnissen ist gewiß nicht zufällig. In der Oktave empfindet das Gefühl dasselbe Bewegungsverhältnis wie im Grundton, es hat hier die Befriedigung in beiden Tönen eine durchaus gleichartige Erregung wiederzufinden, auf der es wie auf einem Ruhepunkt stillhält, wenn es sie erreicht hat; in der Quint findet es sich halbwegs der Oktave zu gehoben, wie der rechnende Verstand in der Zahl 3 die Mitte zwischen 2 und 4, das mit seiner Hälfte vermehrte (anderthalbfache) Zwei erkennt, das nur noch ein zweitesmal mit seiner Hälfte vermehrt werden darf, um die Zahl Vier zu haben; in der Terz findet immerhin eine ähnliche Erhebung zur Quint hin statt, wie in dieser zur Oktave. Sehr einfach, mathematisch einfacher noch als das der Terz, ist das Zahlenverhältnis der Quart, nämlich 3 : 4. Die Quart ist vermöge dieses Verhältnisses das Intervall zwischen der Quint (3) und der oberen Oktave (4) des Grundtons (2), und sie steht daher zur Quint in engster Beziehung, sie füllt mit ihr zusammen die Oktavenreihe aus; aber sie hat doch nicht gleiche Bedeutung mit ihr; vom Grundton aus führt die Quart nicht zur Oktave hin, wie die Quint es deswegen tut, weil die $1^1/_2$fache Beschleunigung zwischen der einfachen Geschwindigkeit (Grundton) und der verdop-

Digitized by Google

pelten (Oktavton) in der Mitte oder mit beiden in gleicher Reihe liegt; auch der Terz kommt sie insofern nicht gleich, als sie nicht wie diese vermittelnd zu einem Hauptintervall, wie die Quint, hinführt; die Quart ist ein sehr natürliches, befriedigendes Intervall, aber sie ist von der Prim einerseits zu entfernt, um so ansprechend wie die Terz auf sie zu folgen, und andererseits ihr noch zu nah, um durch sie zur Oktav emporzusteigen. — Weniger einfach sind die Schwingungszahlverhältnisse der übrigen größeren Intervalle. Bei der kleinen Terz, die in ähnlicher Weise die große Terz zur Quint ergänzt, wie die Quart diese zur Oktave, ist das Verhältnis 5 : 6, bei der großen Sext 3 : 5, bei der kleinen 5 : 8; bei der kleinen Septime 5 : 9 oder (ohne leicht bemerkbaren Unterschied des Tones) 9 : 16, bei der großen 8 : 15. Diesen weniger einfachen Zahlenverhältnissen entspricht auch die akustische Eigentümlichkeit dieser Intervalle. Die kleine Terz macht, wenn sie selbständig und nicht bloß als naturgemäße Ergänzung der großen Terz zur Quint auftritt, den Eindruck eines weniger natürlichen und distinkten Fortschritts; die große und kleine Sext sind vom Grundton zu entlegen, als daß sie ohne die Mittelstufe der Quart von ihm aus leicht zu erreichen wären; die große Septime (15 : 8) klingt bereits wie ein Übergang zum Oktaventon (16 : 8), leitet aber ebendeswegen zu ihm mit zwingender Gewalt hinüber und hat in dieser Eigenschaft (als „Leitton") allerdings wiederum eine besondere Bedeutung. In ähnlicher Weise ist das Gefühl auch bei der Erhebung vom Grundton zur kleinen Septime nicht beruhigt, sondern muß notwendig entweder zur großen und durch sie zur Oktav vollends hinauf oder zur Sext und von da weiter bis zur Quart herabgehen, um wieder zur Ruhe zu kommen. Das Zahlenverhältnis der großen Sekund ist, indem auch hier wie oben, zwei Verhältnisse nebeneinander Geltung haben, entweder 9 : 10 (kleiner) oder 8 : 9 (großer Ganzton), das des großen Halbtons 15 : 16, des kleinen 24 : 25; für das Gefühl liegt die große Sekund zwischen Prim und Terz in der Mitte als die von jener aus sich natürlich ergebende und klar zur Terz hinüberführende Tonstufe, ein Verhältnis, das sich auch bei der kleinen Sekund im Verhältnis zur großen wiederholt. — Gemeinsam ist all diesen Intervallverhältnissen, die auf unser Gehör den Eindruck des Natürlichen und Bestimmten machen, daß sie sich durch Zahlen ausdrücken, in welchen überall 2, 3, 5 die letzten Faktoren

Digitized by Google

sind. Wo versuchsweise Zahlen wie 7, 11 usw. als Faktoren von Schwingungsgeschwindigkeiten genommen werden (7 : 8 und dergl.), da entstehen Tonverhältnisse, die den Eindruck des Unklaren, Verschwommenen machen; es muß, wie es scheint, wenn das Gefühl eines ansprechenden Tonintervalls entstehen soll, das Verhältnis der Schwingungsgeschwindigkeiten und der durch sie hervorgebrachten Erregungen des Gehörorganes ein möglichst einfaches sein; die Verhältnisse von 1 zu 2 (4 zu 8 usf.), 2 zu 3 (3 zu 4 usf.), 2 oder 3 zu 5 (4 zu 5, 5 zu 6 usf.) sprechen allein oder vereinigt (z. B. 4, 5, 6 = Prim, Terz, Quint) Gefühl und Geist an durch das einfach Proportionierte, leicht Zusammenzuschauende, das sie an sich haben. Der Geist strebt von Natur notwendig nach Einheit, nach einfach klarer Proportion des Verschiedenen und vernimmt daher eine solche überall mit Befriedigung; am größten ist diese Befriedigung bei dem Verhältnis 1 : 2, beim Zusammentreffen der doppelt so starken mit der hälftigen Erregung, indem hier der Rhythmus der Bewegung dem Grundverhältnis nach ganz identisch ist und jede der beiden Bewegungen auf die andere als mit ihr identisch hin- und zurückweist; schon geringer, aber doch durch die leichte Vergleichbarkeit der beiderseitigen Tempozahlen immer noch groß genug ist die Befriedigung bei dem Verhältnis 2 : 3, 3 : 4, 8 : 9, 4 : 5, weil hier zweiteilige, gerade, und dreiteilige, ungerade Rhythmen einander gegenübertreten; weit geringer aber bei den Verhältnissen, wo nicht 2 und 3 oder 5, sondern zwei ungerade, 3 und 5, einander gegenüberstehen und die Unterschiede der Zahlen überhaupt zu groß sind, wie bei Sexten und Septimen. Die Töne sind Rhythmen und sie rufen desto mehr das befriedigende Gefühl der natürlichen Zusammengehörigkeit hervor, je gleichartiger, je einfacher zueinander in klares Verhältnis zu setzen ihre Schwingungsschnelligkeit ist; das klarste, am unmittelbarsten einigende, ja identifizierende Verhältnis ist das durchaus ebenmäßige der einfachen Gedoppeltheit; das nächstklare die nicht zu große gerade Zahl gegenüberstehend der ihr nächsten ungeraden Zahl; weniger klar zwei ungerade und noch weniger gerade und ungerade Zahlen, die numerisch zu weit voneinander abstehen, bei diesen hört die engere Beziehung auf, sie werden gegeneinander gleichgültig; bloß beim Halbton ändert sich dieses wieder dadurch, daß hier (15 : 16) das Gefühl der unmittelbaren quantitativen Nähe sich natürlich unmittelbar aufdrängt. Auf der

Digitized by Google

andern Seite ist jedoch neben der Tatsache, daß Gleichartigkeit der Schwingungsverhältnisse befriedigt, auch ein zweites Moment nicht zu übersehen; der Geist will nicht nur Eintönigkeit, einfache Zusammengehörigkeit, er weilt mit Befriedigung auf ihr und fordert sie unbedingt, damit die Tonreihe nicht ein einheitsloses Aggregat verhältnisloser Töne sei, aber er ist trotzdem auch wieder im Einfachen, Unterschiedslosen unbefriedigt, er fordert nicht abstrakte, sondern konkrete Einheit, Einheit Verschiedener, Mannigfaltigkeit, und darum findet unter den bisher betrachteten Intervallen auch noch ein zweites Wertverhältnis statt; das Gefühl verlangt gebieterisch neben den gleichartigen, absolut klaren Intervallen auch ungleichartigere, weniger wasserklare, es gibt diesen, wenn es die ersteren zu oft nacheinander vernehmen muß, sogleich den Vorzug, es will nicht Quintenzirkel, sondern nach der Quint die Quart, es fordert Ausfüllung der Oktave durch die Quint, der Quint durch die Terz usf., es ist befriedigt durch Einheit, aber positiv gefällig ist ihm nur die durch Mannigfaltigkeit ergänzte, belebte Einheit, es ist ihm im Leeren, Einartigen nicht wohl, obwohl es schließlich zum Einartigen immer zurückstrebt, um in ihm zur Ruhe zu kommen und daher z. B. den Schluß eines Tonstücks außer im Grundton selbst entweder in seiner Oktave oder höchstens in Terz oder Quint gestattet, indem es eben nach Durchlaufung der konkreteren Intervalle zu den einfachen und klaren sich wieder zurückwendet. Diese Zweiseitigkeit des Wertverhältnisses der Hauptintervalle wird sich noch bestimmter herausstellen, wenn wir nun dazu fortgehen, die Bedeutung derselben für die Ordnung und Gliederung des Tonsystems überhaupt, sowie für die musikalische Komposition zu betrachten.

§ 770

Durch das Oktavenverhältnis teilt sich das Tonsystem ab in ein System kleinerer, gleichstimmiger, höherer und niederer Perioden; durch die andern Hauptintervalle gliedert sich die Oktave innerhalb ihrer selbst wiederum zu kleineren Abschnitten, durch welche das Verhältnis der übrigen innerhalb der Oktave zu liegen kommenden Einzeltöne zueinander erst seine genauere naturgemäße

Digitized by Google

Bestimmung empfängt. Zur Gliederung des Tonsystems tragen diese Intervallverhältnisse aber auch dadurch bei, daß vermöge des von der Natur fest bestimmten Charakters, der diesen Intervallen sowohl für sich als in ihrer Verbindung miteinander eigen ist, in ihnen die ersten Grundlagen zu naturgemäßer, charakteristischer, ansprechender Verbindung der Töne (zur Melodie und Harmonie) gegeben sind.

In § 769, 1 ist darauf hingewiesen, daß die Musik vor Allem distinkter Intervalle bedarf, deutlich voneinander geschiedener Klänge, deren keiner ist was der andere, die Schärfe der Scheidung, der Auseinanderhaltung der einzelnen Momente ist das Erste, jeder Ton muß von seinem Nachbar so weit abliegen, daß er unmittelbar als ein von ihm schlechthin verschiedener vernommen wird, und diese Distinktion muß sich durch die ganze Tonreihe nach beiden Dimensionen hin in gleicher Weise verteilen. Allein wie schon dies Verhältnis der Nachbartöne zueinander von der Art sein muß, daß sie sich doch auch wiederum als Klänge vernehmen lassen, die einander nicht schlechthin fremd, sondern nahe zusammengehörig, einander einfach proportioniert sind: so tritt nun auch noch das weitere Postulat ein, daß die Tonreihe nicht ein bloßes Aggregat verschiedener, heterogener, sich fliehender Töne sei, sondern vielmehr ein Ganzes, innerhalb dessen sich auch wieder eine Einheit, eine engere Zusammengehörigkeit, eine spezifische Verwandtschaft einzelner seiner Teile und Stufen darstellt. Die Tonreihe würde ein bestimmungs-, begriffs- und charakterloses Nebeneinander atomistischer Toneindrücke, wenn nicht auch auf einzelnen ihrer Punkte ein solches qualitatives Einheits- oder Verwandtschaftsverhältnis von Tönen zueinander hervorträte. Man kann sich dies veranschaulichen, wenn man sich vorstellt, die Tonreihe stiege in lauter Ganztönen aufwärts, die so weit genommen wären, daß weder das Quinten- noch das Oktavenverhältnis irgendwo sich ergäbe; in diesem Fall wäre das Resultat ein Progreß ins Unendliche, eine Reihe ohne Ende und Ziel, ohne Sinn und Zweck, eine Reihe des abstrakten Unterschieds, die durchaus in beziehungslose Tonatome und Tondistanzen auseinanderfiele, eine einseitige Expansion und Distraktion ohne alles Einheitsband. Einheit, klare innere Beziehung und Verknüpfung, wie

Digitized by Google

sie hienach erforderlich ist, kommt nun in die Tonreihe zunächst in unmittelbarster einfachster Weise durch das von der Natur an die Hand gegebene Oktavenverhältnis, durch die absolute Einstimmung der Oktaventöne; durch sie teilt sich die ganze Tonreihe in Oktavenabschnitte, deren Anfang jedesmal durch den gleichlautenden, nur gehobeneren und schärferen Ton markiert ist; sie zerlegt sich in eine Reihe gleichartiger Perioden, welche durch die stete Wiederkehr gleicher Töne innerhalb ihrer Identität und Einheit in die Mannigfaltigkeit der Einzeltöne bringen. Die Oktaveneinteilung erst gibt der Tonreihe Helligkeit, Gliederung, Bestimmtheit; sie tut der Mannigfaltigkeit keinen Eintrag, sofern ja die gleichlautenden Töne verschiedener Oktaven unter sich doch immer noch differieren durch ihre verschiedene Höhe und Tiefe, aber sie stellt allerdings vorzugsweise die Einheit her, sofern durch sie die Einzeltöne in das Verhältnis der Identität unter sich gebracht werden; sie flicht alle Tonlagen, Tonregionen, Stimmen, die höchsten wie die tiefsten, zu untrennbarer Einheit gegenseitigen Entsprechens und Wiedertönens zusammen; sie reduziert die Gesamtzahl denkbarer Töne auf den kleinen Kreis der wenigen eine Oktave ausfüllenden Klänge, sie macht durch diese Gliederung, welche bewirkt, daß die Einzeltöne insgesamt mehrmals durch alle Tonlagen hindurch wiederkehren, alle Töne der Reihe weit überschaulicher, weit leichter zu erkennen und nach ihrem gegenseitigen Verhältnisse zu bestimmen, als es ohne das der Fall wäre, und sie erwirkt auch dies doch ohne Beeinträchtigung der Mannigfaltigkeit; im Gegenteil die Oktaveneinteilung erzeugt selbst eine solche, indem sie Gelegenheit gibt, denselben Ton, dieselben Akkorde, dieselbe Melodie die ganze Leiter höherer und niederer Regionen durchwandern, sie bald in höheren, bald in niederen Gebieten, bald einfach, bald begleitet von entsprechenden Oktaventönen anderer Lagen erklingen zu lassen. Einheit also in der Mannigfaltigkeit, diese erste Bedingung einer künstlerischen Gestaltung des Tonmaterials, ist mit der Oktaveneinteilung gegeben, daher die Hochhaltung der Oktave in griechischer Musik und Philosophie keineswegs verwunderſam sein darf; mit ihr hat die Musik bereits ein wenn auch erst sehr einfaches Element der Gliederung und Zusammengruppierung der Töne gewonnen.

Auch die übrigen Hauptintervalle des Tonsystems tragen zur Einheit und Gliederung der Töne bei, auch sie sind für das Ohr, weil sie

Digitized by Google

ein einfaches und doch bestimmtes Verhältnis gegenseitigen Entsprechens verschiedener Klänge darstellen, gleichsam Einschnitte in die Klangreihe, durch welche eine natürliche, von selbst ansprechende, klare Systematik ins Ganze gebracht wird. Aber so einfach, so unmittelbar wie die Oktave, sind diese Intervalle nicht, sie bringen ebensosehr auch Mannigfaltigkeit ins Tonganze, sie stellen konkretere Tonverhältnisse dar, neben denen das Oktavenverhältnis als ein abstraktes, leeres, eintöniges erscheint. Die Musik bedarf auch noch weiterer Tonverhältnisse, durch welche die Klänge sich wiederum zu kleineren, in sich abgeschlossenen Reihen von bestimmter Größe und bestimmtem Charakter gruppieren; es ist ein Bedürfnis, innerhalb der Oktave selbst doch nicht bloß einen ganz gleichförmigen, unterschiedslosen Fortgang der die Reihe ausfüllenden Töne, sondern einen gegliederten Fortschritt zu haben, in welchem sich das schon der Oktave zu Grunde liegende Gruppierungsgesetz nur in anderer, spezifischerer Weise wiederholt. Wie die Oktave den Abschluß einer Tonreihe und zugleich den Anfang einer neuen der vorhergehenden entsprechenden bildet, so ergibt sich innerhalb ihrer ein ähnlicher Abschnitt durch die Quint. Die Quint ist zwar nicht gleich der Oktave ein Knotenpunkt, welcher Abschluß und Anfang in sich vereinigte, aber sie ist entschieden der Anfangspunkt der neuen mit ihr beginnenden Reihe, von welchem aus, wenn er einmal erreicht ist, der weitere Fortgang (bis zur Oktave) ganz wie von selbst gegeben erscheint, so daß durch sie das Ganze in zwei kleinere gleichartige Reihen gesondert ist. Die Quint ist jedoch durch diese ihre zur Oktave hinleitende Stellung auch der Ton, auf welchen das Ohr beim Sprung von einer Oktave zur andern von selbst wie auf eine den Übergang erleichternde Brücke zwischen beiden verfällt; sie ist daher so oft der Mittelton, durch den die Musik, wenn sie möglichst einfach und doch nicht ohne alle Vermittlung von einer Oktave zur anderen übergehen will, diesen Übergang bewerkstelligt, und zwar sowohl aufsteigend als insbesondere absteigend, wie namentlich am Schluß der Tonstücke, wo die einfache Rückkehr zu einer tieferen Oktave des Grundtons so häufig mittelst Durchgangs des Basses durch die Quinte geschieht. Ebenso ist die Quint oder Dominant auch da, wo es sich nicht um den Übergang von einer Oktave zur andern handelt, (meist von unten her, als untere Quint, wo sie dem Grundton näher liegt, oft aber auch mit guter, lebendiger Wirkung von oben her) der natür-

Digitized by Google

liche Vorton des Grundtons der Oktave, der Vorbereitungston, von welchem man zum Grundton (oder auch zu seiner Terz) aufsteigt, welchen man diesem voranschickt, wenn das Tonwerk nicht unmittelbar mit ihm selbst, nicht uneingeleitet beginnen soll. Desgleichen ist sie sonst ein vielgebrauchtes Intervall, das sich z. B. wegen seiner engen Beziehung zum Grundton und wegen seiner Mittelstellung in der Oktave nicht bloß zur Einleitung, sondern auch zum eigentlichen, definitiven Anfang eines Tonstücks sehr gut eignet, indem das alsbaldige Einsetzen auf der Quint statt auf dem zunächst erwarteten tieferen Grundton einerseits uns über den Grundton des Ganzen nicht im Geringsten unklar läßt, andererseits aber doch einen eigentümlichen Eindruck des Gehobenen und Schwunghaften, oder des Leichten und Frischen, des Hineintretens, des Sprungs in mediam rem hervorbringt (z. B. Terzett und Menuett im ersten Finale von Don Juan, Terzett im zweiten Akt usw.). Zum Schlusse eignet sich die Quint eben wegen ihres Übergangscharakters weniger, sie kann aber auch hier von großer Wirkung sein, wenn eben dies beabsichtigt wird, dem Schluß den Charakter des Nichtabschließenwollens, des Ungelösten, Schwebenden, Ahnenden, Fernes Andeutenden zu geben (wie im Gesang des Gouverneurs vor der Kirchhoffzene).

Verwandt mit der Quint, aber zugleich wieder von besonderer Bedeutung, ist zunächst die (große) T e r z. Sie eröffnet zwar nicht eine neue Reihe wie die Quint, sie gliedert die Reihe nicht direkt, sondern bloß mittelbar durch die ihr zukommende Wichtigkeit, in Folge welcher sie eine wesentliche Tonstufe der normalen Tonreihe ist und ihr nicht fehlen darf. Ihre Hauptbedeutung ist eine ausfüllende; sie bietet eine nicht nur erleichternde, sondern eine wesentlich befriedigende, ja unentbehrliche Mittelstufe dar für den Übergang von Prim zu Quint, der an sich bei aller Natürlichkeit, die wir ihm zuerkennen müssen, eben doch, wenngleich weit weniger als der von Oktave zu Oktave, immer noch ein Sprung ist und bleibt. Die Terz erst gewährt beim Auf- und Abgehen auf den Hauptintervallen der Tonreihe eine wahrhaft konkrete Vermittlung; während bei längerem Auf- und Absteigen bloß auf Grundton und Dominante doch wieder eine allzu einfache, einförmige, nichtssagende, leere, unnatürlich hüpfende Tonfolge entsteht, so wird dagegen durch Hinzunahme der Terz dieses Auf- und Absteigen ein zwar auch noch ganz simples und klares, aber doch zu-

Digitized by Google

gleich natürlich vermitteltes, vollautendes, nirgends eine Lücke fühlen lassendes Auf- und Abwärtssichbewegen, das ebendarum an sich selbst bereits musikalisch schön, bereits vollkommen ansprechender Wohllaut, *das erste wohllautende Intervallverhältnis ist*; wie die Oktave, so ist auch die Quinte immer noch ein gar zu einfaches Tonverhältnis, Oktav und Quint sind natürlich, aber sie sind nicht konkret genug; konkret wird alle Musik *erst mit dem Terzintervall*. Die große Terz steht aber auch, von dieser ihrer vermittelnden Bedeutung abgesehen, namentlich zum Grundton in einer Beziehung, die sie nicht minder wichtig macht. Es kann zwar mit ihr, wenn sie in die untere Oktave verlegt ist, nicht so treffend wie mit der Dominante der Grundton von unten her eingeleitet werden, weil nur die Dominante unmittelbar und bestimmt auf den Hauptton gebieterisch hinweist. Wohl aber kann die Terz von oben her dem Grundton vorangeschickt oder mit ihr geradezu sowohl angefangen als geschlossen werden. Der Anfang mit der Terz macht einen ähnlichen, nur natürlicheren und ruhigeren Eindruck wie der mit der Quint, den Eindruck, daß man alsbald auf einen höheren Punkt, als man eigentlich erwartete, gehoben wird, also wieder den des Freien, des Gehobenen, des nachdrücklich Hervortretenden; am Schluß hat auch sie, jedoch mit demselben Unterschied von der Quint wie vorhin und daher weit häufiger als diese anwendbar, die Wirkung des Nichtabschließenden, weniger Bestimmten, des Schwebenden, romantisch Verklingenden, Sehnsuchts- und Erwartungsvollen, des Hinausweisens in unbestimmte Fernen, es ist ein Schluß und ist doch keiner, es ist ein Stillhalten auf einer Stufe, die zur Höhe emporführt, von welcher es uns nach oben zieht und auf der wir doch wider Willen festgehalten werden und nun gleichsam verwundert uns umschauen nach einem Höheren und Ferneren, das uns in Aussicht gestellt und doch nicht wirklich geboten wird. — Die übrigen Intervalle haben für sich nicht mehr gleiche Wichtigkeit wie die eben besprochenen. Die aufsteigende Quart mit der Sext zusammen füllt den Zwischenraum zwischen den Oktavtönen wohl auch in befriedigender (konkreter), aber nicht in unmittelbar erwarteter Weise aus; Terz und Quint können durch nichts Anderes ersetzt werden, man fühlt namentlich den Fortgang vom Grundton zur Quart als zu weit vorgeschoben, als eine nicht natürliche Distraktion, die Tonfolge 1 4 6 8 treibt mit Gewalt zu 1 3 5 8 zurück. Die Quart

Digitized by Google

wird zwar sowohl nach der großen als nach der kleinen Terz unbedingt erwartet, weil sie akustisch ein Hauptintervall ist, und sie ist so der natürlichste Schlußstein der ersten Hälfte der Oktave, der natürliche Vorton der Quint, der so mit dieser zusammen die Oktave in ihre zwei Hälften abteilt; aber sonst fehlt ihr die tief eingreifende Bedeutung der letzteren; sie teilt diese Bedeutung nur da, wo sie als tiefere Oktave der Quint unter dem Grundtone als dessen hinabverlegte Dominante liegt und so nicht bloß im Quart-, sondern zugleich im Quintverhältnis zu ihm sich befindet.

Ganz vollständig kann die Bedeutung der verschiedenen Haupt- und Nebenintervalle natürlich erst bei der Lehre von der Harmonie hervortreten, wo sie nicht mehr bloß als Nach-, sondern auch als zusammentönendes Neben- und Ineinander betrachtet werden. Indes ist es schon hier am Platze, vorläufig darauf hinzuweisen, daß auch harmonisch betrachtet das Verhältnis der Intervalle unter sich ganz dieselben Resultate ergibt. Die Oktave dient der Musik da, wo es eben um die absolute Einstimmigkeit zu tun ist; sie kann in solchen Fällen gerade durch diese reine Einfachheit, durch die Beseitigung aller vermittelnden, ausfüllenden, wohltuenden Zwischenstufen, durch die Leere, die sie zu empfinden gibt, groß, erhaben, hohl, unheimlich, geisterhaft wirken. Der Monotomie des Oktaveneinklangs tritt zunächst entgegen das Zusammentönen von Grundton und Dominante; aber gerade da zeigt es sich, daß doch erst mit der Terz Vermittlung, Vollstimmigkeit gegeben ist. Grundton und Quint zusammen erregen das Gefühl einer unausgefüllten, traurigen, unbehaglichen, schreienden Leere, wogegen die Terz schon für sich mit dem Grundton einen befriedigenden Zusammenklang bildet. Der Haupt- und Grundakkord, der durchaus voll anspricht, ist aber erst Grundton Terz Quint zusammen oder auch noch vermehrt mit der oberen Oktave; mit ihm ist der Urtypus, das konkrete Urbild aller Harmonie gegeben. Anders verhält es sich dann gleich wieder mit 1 4 6 8; dieser Akkord könnte nicht wie 1 3 5 8 gut *für sich allein*, z. B. als Akkord eines harmonisch gestimmten Glockengeläutes, bestehen, er befriedigt für sich nicht trotz allen Wohlklangs, er führt notwendig zurück zu 1 3 5 8, indem nur dieser den Eindruck vollkommenen Zusammengehörens und natürlichen Aufeinanderfolgens, Entsprechens und Zusammenklingens der Töne, aus denen er besteht, hervorzubringen vermag.

Digitized by Google

§ 771

1 Das Tonſyſtem geſtaltet ſich zur Tonleiter, wenn unter Zugrundlegung ſeiner Einteilung in Oktavenabſchnitte der Zwiſchenraum zwiſchen den Oktaventönen ſtetig durch eine Reihenfolge nebeneinander liegender Töne ausgefüllt wird. Dieſe Reihenfolge kann von verſchiedener Art und verſchiedenem Charakter ſein je nach der verſchiedenen Stellung, welche den Halb- und Ganztönen innerhalb der Reihe angewieſen, und je nach der verſchiedenen Eigentümlichkeit, welche eben durch dieſe verſchiedene Stellung dem ganzen Fortgange aufgeprägt wird. Der Hauptunterſchied iſt der zwiſchen Dur- und Molltonleiter; in der erſteren iſt der Fortgang vorherrſchend ein den Charakter freien ungehemmten Fortſchritts an ſich tragender Fortgang durch Ganztöne, indem in ihr die Halbtöne ſo gelegt ſind, daß ſie nur die Stellung von Übergangs- und Schlußtönen an einzelnen Hauptabſchnitten der Leiter einnehmen; in der Molltonleiter dagegen findet das Umgekehrte
2 ſtatt. Das Prinzip des Fortgangs durch Halbtöne iſt rein durchgeführt in der chromatiſchen Leiter, welche aber hiedurch die charakteriſtiſchen Verhältniſſe der Hauptintervalle verwiſcht und daher nur untergeordnete Bedeutung anſprechen kann.

1. Streng genommen ſollte am Anfang des Paragraphen geſagt ſein, das Tonſyſtem geſtalte ſich zur Tonleiter, wenn unter Zugrundlegung der Einteilung des Tonſyſtems in Oktavenabſchnitte und der Oktave in die zwei durch die Dominante gegebenen Oktavenhälften der Zwiſchenraum zwiſchen Prim und Oktav, ſowie zwiſchen beiden und der Dominante ſtetig (alſo eben leiterförmig) durch Töne ausgefüllt wird. Mit der Abſcheidung des Tonſyſtems in Oktaven, mit dem Herausgreifen der Oktavenperiode aus der ganzen Tonreihe iſt die Geſtaltung der Tonfolge eben an das Oktavverhältnis gebunden, muß nach ihm ſich richten, und ſo entſteht die Aufgabe, die zwiſchen Grundton und Oktav liegenden Einzeltöne in der Art zu bilden und zu ordnen, daß ihr Fortgang einerſeits den Zwiſchenraum in ſtetiger und gefälliger Mannigfaltigkeit ausfülle, andererſeits in natürlicher Weiſe wieder

Digitized by Google

zum Grundton (in der Oktave), deſſen Wiederkehr das Gefühl erwartet, hinführe. Soll dies geſchehen, ſo kann natürlich das Hauptintervall, die Dominante, in der Leiter nicht fehlen, indem mit ihr ein ebenſo gefälliges als den Übergang von Prim zur Oktave weſentlich vermittelndes Tonelement verloren ginge; iſt aber einmal die Dominante in der Leiter, ſo zerfällt dieſe durch ſie in zwei Abſchnitte, weil mit dem Eintreten der Dominante das Gefühl, eben mit ihr die Region der Prim ſchon verlaſſen zu haben und aus ihr in die der Oktave übergeſchritten zu ſein, ſich von ſelbſt einſtellt. Es handelt ſich alſo genau geſprochen nicht mehr um Ausfüllung der Oktavenreihe, ſondern um Ausfüllung dieſer zwei Abſchnitte vor und nach der Dominante. Die Ausfüllung — dieſe Bemerkung iſt notwendig voranzuſtellen — geſchieht, weil nach § 768, 2 die aufſteigende Bewegung die maßgebende ſein muß, von unten her, oder ſie geſchieht ſo, daß der den Geſetzen des Gefühls und der Phantaſie entſprechende Tonfortgang, durch den dieſe Ausfüllung zu Stande kommen ſoll, von unten nach oben zu verwirklicht wird. Dieſer Fortgang iſt nun zunächſt mittelſt Ganztönen zu machen, da dies einmal der natürliche, der einzig leichte, freie, klare Fortgang iſt. Aber Ganztöne allein können darin doch nicht vorkommen, da in dieſem Falle, wie eine einfache Rechnung mit den Intervallzahlen zeigt, weder von der Prim aus die Dominante, noch von dieſer aus die Oktave zu erreichen wäre; Halbtöne ſind alſo notwendig und zudem der Mannigfaltigkeit wegen wünſchenswert; es fragt ſich nur, wie ſie geſtellt werden, und es iſt für den ganzen Charakter der Tonfolge entſcheidend, wie dies geſchieht. Werden ſie — dies iſt das Erſte, worauf es ankommt — ſo geſtellt, daß in beiden Abſchnitten der Tonreihe eine größere Periode von Ganztönen erhalten bleibt, ſo herrſcht natürlich in der ganzen Reihenfolge der Charakter der Bewegung durch Ganztöne vor; werden ſie aber ſo geſtellt, daß die Ganztonbewegung nach kurzer Dauer ſogleich von der Halbtonbewegung unterbrochen wird, ſo iſt der Eindruck des Ganzen der einer durch die Halbtonbewegung immer wieder aufgehobenen und durchbrochenen Ganztonbewegung, alſo — weil dieſes den Normalverlauf durchbrechende Element eben als ſolches vorzugsweiſe hervortritt — eines Vorherrſchens der Halbtonbewegung. Ferner: werden die Halbtöne ſo geſtellt, daß ſie erſt am Schluß der beiden Abſchnitte der Oktave ſtehen, ſo ordnen ſie ſich auch hiemit den Ganztönen als bloße Übergangs- oder

Digitized by Google

Schlußtöne unter und tragen andererſeits auch zur Leichtigkeit, Klarheit, Gefälligkeit der ganzen Leiter bei, weil gerade am Schluſſe ein kleineres Intervall, ein ſtetiger Übergang gefordert iſt, damit das Zuendegehen, das Nichtmehrweiterwollen der Bewegung klar hervortrete, die Bewegung gefällig ſich abrunde und ausklinge; werden die Halbtöne aber ſo geſtellt, daß ſie ſchon in der Mitte oder gar am Anfang der Leiter, ſowie ihrer einzelnen Abſchnitte ſtehen, ſo erhalten ſie vorwiegende Bedeutung und geben zudem der ganzen Leiterbewegung einen ſchwerfälligeren, dunkleren, trüberen Charakter, weil ihr paſſende Schlüſſe fehlen. Dies ſind die Momente, auf welchen die Unterſchiede der Haupttonleitern und namentlich des Dur und Moll beruhen. Die Durtonleiter iſt diejenige, in welcher die Ganztonbewegung vorherrſcht und zugleich die befriedigendſten Schlußformen gegeben ſind. Zu Anfang beider Hälften haben wir zwei Perioden von Ganztönen, eine zweimalige Fortſchreitung durch Ganztöne (c zu d, d zu e, g zu a, a zu h); der eine Halbton ſchließt befriedigend das Ganze (h zu c); der zweite ſteht nicht, wie man etwa erwarten könnte und wie es in der ſogenannten lydiſchen Tonart wirklich der Fall iſt, vor der Quint (vor g), ſondern er ſteht richtiger eine Stufe weiter zurück, zwiſchen Terz und Quart; er ſchließt dieſe letztere eng an die Terz an, er faßt die Quart mit der Terz und durch ſie mit dem erſten Abſchnitt der Oktave überhaupt eng zuſammen, während er ſie von der Quint durch den ſo entſtehenden Ganzton (f zu g) abtrennt; er bildet ſo aus Prim Sekund Terz Quart Eine Periode, was ganz richtig iſt, weil mit der Quint ja ſelbſt ſchon eine zweite beginnt, er ſtellt die Quint nach dieſer Seite ſelbſtändig hin und weiſt ſie der zweiten Oktavhälfte zu, der ſie an ſich ſchon angehört und die ohne ſie (d. h. wenn die Quint z. B. durch die übermäßige Quart fis zur erſten Hälfte gezogen würde) zu klein ausfiele; er macht alſo durch ſeine Stellung die beiden Hälften ſymmetriſch, und er muß dieſe Stellung außerdem auch deswegen haben, weil ſonſt der Tonleiter das natürliche Intervall der einfachen Quart verloren gehen oder ein Widerſtreit der Skala mit den Intervallverhältniſſen ſowie mit den auf dieſe gebauten Harmonieverhältniſſen entſtehen, die Skala eine übermäßige Quart haben, die Harmonie aber desungeachtet auf der einfachen Quart beſtehen würde. So aber wird durch dieſe Stellung des Halbtons der erſte Abſchnitt der Oktave (c—f) zu einer für ſich ſtehenden, von der zweiten deutlich geſchie-

Digitized by Google

denen und zugleich zu einer in sich selbst vollkommen abgerundeten, die Momente des Anfangs, Fortgangs und Abschlusses in sich vollständig vereinigenden eigenen Periode abgeschlossen, welche eben hiedurch auf die zweite, nach demselben Gesetze gegliederte Periode (g—c) vorbereitend hinweist und mit ihr zusammen der Durskala den Charakter eines symmetrisch periodisch gegliederten Ganzen verleiht. Einfaches, entschiedenes Vorwärtsgehen oder Aufsteigen, verbunden mit wohlgefälligen Halt- und Schlußpunkten und schöner Periodizität des Ganzen ist so infolge der hier angenommenen Stellung der Halbtöne Charakter der Durleiter, um deswillen sie als die natürlichste, heiterkräftige und schlechthin befriedigende Tonfolge erscheint. Auch bei absteigender Bewegung bleibt dieser Charakter, obwohl er in ihr nicht so scharf hervortritt; auch hier schlüpft die Bewegung über die Halbtöne, die ja hier nicht als Hemmung eines Aufstrebens, sondern nur als den Übergang zu tieferen Tönen vermittelnde und erleichternde Zwischenglieder gefühlt werden können, leicht hinweg, und es scheint namentlich darin eine Befriedigung zu liegen, daß durch den Beginn mit der dem Oktavton ganz nahe liegenden großen Septime dem Herabgehen sogleich der Typus des Bleibens in der Skala eben dieses Tones, aus welchem sich die Tonbewegung mittelst des Halbtones der Septime gleichsam unmittelbar loswickelt, aufgedrückt wird. Zugleich hat die Durleiter namentlich den Vorzug der großen Terz, des natürlichen, wohlklingenden Mittelglieds zwischen der Prim und den höheren Intervallen. — Ganz anders die Molltonleiter. In ihr wird gerade das Intervall der großen Terz und ebenso das der großen Sext aufgehoben; der hier schon nach der zweiten Stufe und dementsprechend nach der Dominante (die bleiben muß) eintretende Halbton wirkt hemmend, erschwerend, von der geradlinigen Bewegung ablenkend; nach oben zu fehlt es der Mollbewegung, sofern sie auf die kleine Sext eigentlich die kleine Septime folgen lassen muß, an dem Moment der Zuspitzung und des leichten Schlusses durch die große Septime, sie schließt eigentlich ohne Schluß und damit in so unerträglicher Weise, daß man für die aufsteigende Molleiter aus der Durleiter die große Septime entweder allein (as h) oder zu ihr noch die große Sext (a h) entlehnen und so entweder das Prinzip des sprunglosen Fortgangs durch einfache Ganztöne oder den Mollcharakter preisgeben muß, jedenfalls aber nur im Absteigen eine reine Molleiter zu Tage kommt. Sehr abweichend

Digitized by Google

ist auch die Gestaltung der Oktave, die durch die Stellung der Halbtöne in der Molleiter hervorgebracht wird. Die klare, ebenmäßige Gliederung, die scharfe Zweiteilung der Durskala ist verschwunden; die Halbtöne stehen nicht mehr an den natürlichen Halt- und Endpunkten, sie kommen zu früh, sie bilden keine Schlußzäsuren wie in Dur, sie sind nicht mehr Schluß-, sondern bloß Bindetöne, welche durch die Bedeutung, mit der sie in der Molleiter hervortreten, allerdings dieser Skala den Charakter eines weniger scharf gegliederten, stetigeren, schleifenderen und damit „weicheren", ebendamit aber etwas vom Verschwommenen und Schleppenden an sich tragenden Fortgangs aufdrücken. Nicht zu verkennen ist übrigens, daß in absteigender Bewegung die Molleiter doch natürlicher erscheint als in aufsteigender; die absteigende Bewegung fordert weniger Schwung und Fortschritt, daher hier die Mollbewegung weniger fremdartig für unser Gefühl ist, und zudem hat die absteigende Molleiter den großen Vorzug vor der aufsteigenden, daß der unnatürliche Schluß der letzteren nach oben und die ebenso unnatürliche Korrektion desselben durch Durtöne wegfällt.

Neben Dur und Moll lassen sich natürlich auch noch weitere Tonleitern denken, dergleichen wir im Altertum und Mittelalter wirklich im Gebrauche finden. Während die sogenannte i o n i s c h e mittelalterliche Tonart unser Dur ist, weicht die sogenannte l y d i s c h e (F) dadurch von ihm ab, daß der erste Halbton der Skala erst vor die Quint fällt (f g a h c); diese Stellung hebt die schöne Gliederung der Oktave auf, sie gibt zwar der aufsteigenden Leiter den nicht ungefälligen Charakter unaufhaltsam ohne Ruhepunkt aufstrebenden Fortschritts, aber sie verunstaltet die absteigende Leiter, macht sie irrationell, indem in dem Halbton zwischen c und h durch die enge Verbindung dieser beiden Töne die Bewegung in die Leiter der Dominante C überschweift (nach demselben Gesetz, wie vorher f e die Leiter F ankündigt) und dann doch wiederum schwerfällig in F zurücksinkt. Das M i x o l y d i s c h e (G) ist Dur mit kleiner Septime; es fehlt ihm hiemit, wenn sein Charakter rein festgehalten wird, für Melodie und Harmonie der Leitton, der namentlich zu einem befriedigenden Schlusse eines ganzen Tonstückes (z. B. fis g) und ebenso zu präziser Verknüpfung wesentlicher Akkorde (z. B. d fis a c, d g h) unentbehrlich ist, daher schwebende Unbestimmtheit und (wie auch bei den meisten anderen) eine Ungelenkigkeit der Tonverknüpfung der Charakter dieser

Digitized by Google

Tonreihe ist. Während die äolische Weise (A) mit unserem absteigenden Moll identisch ist, weicht die dorische (D) darin von ihm ab, daß sie zwar die kleine Terz (f), aber die große Sext (h) und kleine Septime (c) hat, also das kräftige Dur und das trübere Moll in sich gewissermaßen vereinigt; die phrygische endlich (E) ist das gerade umgekehrte Dur, indem hier die Halbtöne (f, c) nach der ersten und fünften Stufe kommen, wie in Dur vor der letzten und nach der dritten; sie ist das extrem gewordene Moll, sie hat nicht nur dessen Intervalle, kleine Terz und kleine Sext, sondern sie hat vollends ganz den Charakter der Halbtonbewegung, indem die aufsteigende Bewegung gleich mit dieser beginnt und ebenso die absteigende mit ihr (f e) schließt, so daß aufwärts die Bewegung gleich von vornherein bedeutsam gehemmt und zurückgehalten erscheint, abwärts aber der Schluß wegen des auf den Grundton drückenden Halbtons ganz besonders schwer wird und damit gleichfalls den Charakter eines Ungewöhnlichen, Bedeutsamen, eines auf die Seele drückenden Geheimnisses, einer noch nicht gelösten Spannung erhält. Es geht aus der gegebenen Übersicht hervor, daß diese Nebenskalen nicht ohne Eigentümlichkeit sind, die dieselben für den Ausdruck gewisser besonderer Stimmungen und Bewegungen jederzeit geeignet machen kann, daher sie auch in der modernen Musik hie und da zur Anwendung kommen; aber sie haben doch unseren Dur- und Molltonweisen gegenüber zu wenig natürlichen, fließenden Fortgang und Schluß, sie sind größtenteils nicht reiner, sondern gemischter Gattung, sie haben trotz des Bedeutsamen keine klar, weich und gefällig sich gliedernde Tonfolge, sondern aus allen diesen Ursachen etwas Schwebendes, Nebelhaftes, Unaufgelöstes und doch zugleich Hartes, das oft wohl an seinem Orte ist, im Ganzen aber diese Tonleitergattungen hinter dem wohlproportionierten Dur und dem jedenfalls weichen, nicht gar zu schweren und düstern Moll immer mehr zurückgedrängt hat. Genauer wäre die Unvollkommenheit und namentlich die Ungelenkigkeit dieser Nebentonleitern nur nachzuweisen, wenn man zugleich auf die Art und Weise näher einginge, wie sich in ihnen die einzelnen für den Fortgang eines mehrstimmigen Tonstücks notwendigen Hauptakkorde gestalten; aber der Gegenstand ist zu speziell, als daß er hier behandelt werden könnte.

2. Die chromatische Leiter, die sich in Halbtönen auf- und abwärts bewegt, kann der in Ganz- und Halbtönen gehenden „dia-

Digitized by Google

toniſchen" gegenüber nur eine Nebenart ſein. Sie iſt teils zu indifferent, weil in ihr Alles gleich iſt und namentlich die Intervallverhältniſſe ſich ganz verwiſchen, teils nicht von freier und rüſtiger Bewegung; es drängt ſich in ihr Alles zuſammen, will nicht recht auseinander; es iſt eine Linie, die ſich fortwährend in kleinſten Windungen ſchlängelt, ohne je auch zu einer einfach dezidierten geradausgehenden Bewegung zu kommen; es iſt die abſtrakte Leiter, die das Prinzip der Kontinuität übertreibt, die nur kleine, gleich zugemeſſene Schritte machen will. Natürlich kann die chromatiſche Leiter eben darum für gewiſſe Zwecke ſehr bezeichnend und wirkſam ſein. Das einerſeits nicht recht von der Stelle wollende, andererſeits trotz des erſchwerten Fortgangs unaufhaltſam vor ſich gehende Fortrücken, Fortdrücken und Fortſchieben eignet ſich trefflich, ein langſames Austönen einer innigen, von ſich ſelbſt nur mit Mühe, mit Bedacht loskommenden Empfindung (ſo am Schluß des zweiten Satzes des Beethovenſchen Septetts), oder ein gewaltſames, dringliches Hinausſtreben zu einem Abſchluß, oder ein mächtiges Herandringen eines Affektes, einer Seelenbewegung, auch Verwunderung, die nicht recht von der Stelle kommt, Furcht, die ſich nicht zu rühren wagt, auszudrücken (wie z. B. im Sextett des Don Juan das Chromatiſche in mehrfachen Beziehungen dieſer Art angewandt iſt). Außerdem aber kann die chromatiſche Leiter, für ſich oder mit der diatoniſchen kombiniert, wegen ihrer Kleinteiligkeit auch den mehr formellen Eindruck des Zierlichen, Feinen, des zierlich Fortfließenden und Fortrollenden hervorbringen; nach dieſer Seite, als figurierendes, ornamentiſches Element, hat ſie namentlich für die Inſtrumentalmuſik Bedeutung, welche um der Formenmannigfaltigkeit willen, die ihr Geſetz iſt, nicht immer auf die diatoniſche Leiter oder Melodie ſich beſchränken kann. Die chromatiſche Tonleiter iſt vollſtändiger als die diatoniſche, ſie enthält alle überhaupt zur Anwendung kommenden Töne, ſie iſt das ganz in ſeine kleinſten Teile zerlegte Tonſyſtem, das Tonſyſtem als abſtrakte, unterſchiedsloſe, aber überall ſtetig in ſich zuſammengehaltene, ihre Glieder wie an einer Perlenſchnur engſt aneinanderreihende Tonfolge; darin liegt ſowohl ihre Einſeitigkeit als ihre Eigentümlichkeit.

Digitized by Google

§ 772

Der innere Unterſchied des Dur und Moll iſt ſo weſentlich, daß jede der beiden Tonweiſen eine eigene Art von Tonſyſtem, ein eigenes Tongeſchlecht begründet. Beide Tongeſchlechter haben ihre Berechtigung und charakteriſtiſche Bedeutung; aber Dur iſt nicht nur das kräftigere und freiere, ſondern auch das einfachere, naturgemäßere, einer weit umfaſſenderen Anwendung fähige Tongeſchlecht, während Moll in Folge ſeines gedämpften, gedrückten Charakters den Typus abſtrakter, rein in ſich und in ihre Zuſtände verſenkter Subjektivität repräſentiert und ebendarum ſelbſt eine individuellere, beſchränktere Form iſt.

Der Unterſchied von Dur und Moll erſtreckt ſich natürlich nicht bloß auf die Leiter und nicht bloß auf die Hauptintervalle in ihrem Nacheinander, ſondern auch auf ſie in ihrem Zugleich oder auf die Akkorde; Moll hat vor Allem, was hier vorausgenommen werden muß, den Grundakkord aller Harmonie, den Dreiklang auf dem Grundton der Leiter (1 3 5), desgleichen den Dreiklang auf der Quart mit der kleinen Terz, ſo daß ſchon hiedurch auch der Harmonie des Moll das Gepräge des Zurückgehaltenen, Gedämpften, Herabgeſtimmten, obwohl damit auch einer gewiſſen Bedeutſamkeit aufgedrückt wird, die eben in der Verſchiebung der Harmonie, in der Abweichung von dem gewöhnlichen und natürlichen Stimmungsausdruck unmittelbar gegeben iſt. Dur und Moll ſind daher völlig verſchiedene Tongeſchlechter, ſo verſchieden wie Licht und Dämmerung, frohe Kraft und gedrückte Weichheit oder Wehmut, worüber ſchon in § 753 das Genauere ausgeſprochen iſt. In dem dort Geſagten iſt bereits angedeutet, daß Moll nicht gerade bloß das Traurige, Weiche, ſondern überhaupt das „Verhüllte" der Stimmung iſt, das Verſenktſein des Subjekts in eine Stimmung, der es ſich nicht zu entwinden vermag, durch die es gebunden, an einfach freiem und kräftigem Heraustreten aus ſich gehindert iſt. Moll repräſentiert das durch irgend etwas in ſich zurückgeworfene, nicht frei in die Welt ſchauende, in ſich gekehrte, mit etwas kämpfende Subjekt; es iſt ebendamit abſtrakt ſubjektiv, es iſt nicht das der Objektivität geöffnete, ſondern unfrei in ſich reflektierte, zurückgedrängte Gefühl, es

Digitized by Google

iſt das Gefühl in einſeitiger Subjektivität. In Dur klingt nicht von vornherein eine beſondere Stimmung an, es iſt Gefühl, Erregung überhaupt, die ihren beſtimmteren Inhalt erſt durch den Charakter des einzelnen Tonwerks erhält; aus Moll aber tönt gleich mit dem erſten Klange dies Subjektive der Stimmung heraus, es ſagt uns alsbald, daß wir das Subjekt vor uns haben als von einer beſonderen Stimmung befangen, beherrſcht, gepreßt, und ſo tritt denn zugleich überhaupt das Subjektive, das Empfinden als ſolches in Moll ſpezifiſch hervor. Hierin liegt nun ſowohl ſeine Beerechtigung als ſeine untergeordnete Stellung. Die Muſik wäre nicht Muſik, nicht Kunſt der Empfindung, wenn ſie nicht auch Mittel hätte, die Empfindung in ihrer Macht über das Ich, das Subjekt als rein in ſich ſelbſt und ſein Fühlen verſenkt darzuſtellen; bloßes Dur wäre, wie alles einfach Schöne, zu farblos, zu klar; die helle Färbung fordert als Komplement die dunkle, wenn ſie nicht eintönig und fade werden will; kurz, es muß auch Darſtellungen geben, in welchen der einfach leichte, freie Gang der Muſik, wie ihn Dur repräſentiert, verſtellt, verſchoben, erſchwert und zurückgehalten wird durch Mollakkorde, Mollintervalle, Molltonarten, damit dieſem Gegenſatze gegenüber das Dur in ſeiner Naturwahrheit und ſchönen Helligkeit wiederum um ſo beſtimmter hervortrete. Auch die dem Moll verwandten Nebentonarten haben daran ihr Recht, auch ſie haben in Folge ihrer gedämpften Akkorde das Helldunkel, das man auch zu ſehen begehrt, um an der Sonnenklarheit des Lichtes nicht zu ermüden. Das Moll tritt mit Recht überall ein, wo es gilt, entweder überhaupt eine beengende, beklemmende Stimmung zu ſchildern oder eine ſonſt in Dur einhergehende Bewegung mit einem Male als gehemmt, zurückgehalten, ſich in ſich zurückziehend erſcheinen zu laſſen; im letzteren Falle iſt das in Durſätze hineintretende Moll ein Hauptmittel der Muſik für Charakteriſtik beſonders im Dramatiſchen (z. B. in Opernfinales, wie das erſte in Don Juan, in bewegten Arien), wo ja eben die Hemmungen, das plötzliche Still- und Anſichhalten in Folge eines Hinderniſſes, einer Angſt, Furcht, Vorſicht, ebenſo das Umſchlagen, das Sichverdüſtern und Ernſterwerden der Stimmung eine ſo große Rolle ſpielen; oft ſind es nur ganz kurze Taktreihen oder Perioden, in welchen Moll wie eine den hellen Himmel plötzlich umnebelnde, alsbald aber wieder zurückweichende Wolke zwiſchen hineintritt, um das momentane Auftauchen einer tiefer ergreifenden, beäng-

Digitized by Google

stigenden Empfindung zu veranschaulichen (so der G-Moll-Akkord im ersten Teil des Chors „O Isis" usw.). Bald ist es die Bangigkeit des Schmerzes, was Moll für sich oder in solchen Zwischensätzen veranschaulicht, bald auch die höchste, herzergreifende Lust, der die gewohnten Ausdrucksmittel nicht mehr genügen (wie in einer Stelle des Duetts aus Fidelio „O namenlose Freude"), oder die sanftere Rührung der Freude (Orest in Iphigenie in Tauris unmittelbar vor dem Schlußchor), oder das Schmachten der Liebe (A-Moll-Duett in Figaro); auch das Fremdartige, Geisterhafte (das Elfengetrippel in Mendelssohns Ouvertüre zum Sommernachtstraum), das Rauhe und Wilde (Glucks Skythenchöre, Trinklied der Soldaten in Gretrys Richard), das Täppische und Ungelenke (Osmins erstes Lied in der Entführung) spricht die Musik mit Recht in Moll als der Tonweise aus, der einmal das Verschleierte, Dumpfe, Schwere eigen ist; und wenn auf anderer Seite die Kirchenmusik für Chöre und Choräle sich des Moll oder seiner Nebentonarten häufig, ja mit Vorliebe bedient, so geschieht auch dies deswegen, um die Gefühle der Demut, des gepreßten Herzens, der Ehrfurcht, der ernstdurchdrungenen Freude darin auszudrücken und der Tonsprache überhaupt tiefere Bedeutsamkeit zu verleihen. Allein etwas Unaufgelöstes und etwas einseitig Subjektives ist in Moll immer. Es belastet die Seele mit einem Druck, den sie hinwegwünscht wie einen dunkeln Flor, der das Auge an freiem Aufschauen hindert, es läßt unwillkürlich Lösung, Befreiung erwarten, daher nicht ganz ohne Unrecht ältere Komponisten Stücke in Moll mit dem Durdreiklang schließen; wir hören lieber Symphonien, deren Moll in einen Satz aus Dur ausgeht, wir verkennen zwar die Wahrheit des Ausdrucks, die Folgerichtigkeit der Durchführung nicht, wenn in Mozarts G-Moll-Symphonie das Moll auch im Schlußsatze dominiert, aber wir gehen doch nicht ganz befriedigt davon hinweg; wir finden unwillkürlich den in Dur ausgedrückten Ernst oder Schmerz edler, männlicher, weil die Passivität subjektiver Empfindung nicht so stark sich geltend macht, die Empfindung tritt in Moll zu naturalistisch wahr mit ihrer Gepreßtheit und Weichheit hervor, sie ist gleichsam noch nicht zu freier künstlerischer Idealität erhoben. Und darum ist Dur doch das Normaltongeschlecht, Moll nur Ausnahme, nur ein Gegenbild zu Dur, das in der Regel nicht das Vorwiegende sein kann und selbst die religiöse Musik nicht einseitig beherrschen darf.

Digitized by Google

§ 773

1 Auf jeder Stufe des Tonsystems kann eine nach dem Dur- oder Molltongeschlecht gebildete Leiter errichtet werden. Es entsteht so eine Mehrzahl von Leitern, **Tonarten**, die nicht nur durch den verschiedenen Grundton, sondern auch innerhalb der Oktave durch verschiedene Tonhöhe der einzelnen Tonstufen differieren, sofern mit der Verschiebung des Grundtons auch andere Leitertöne in gleichem Verhältnisse verändert, erhöht oder erniedrigt werden müssen, damit die Intervallverhältnisse innerhalb der jedesmaligen neuen
2 Leiter dieselben bleiben. Durch dieses Auseinandergehen in verschiedene Tonarten erhält das Tonsystem einen neuen Zuwachs an konkreter Gliederung; unter den einzelnen Tonarten treten nämlich die mannigfaltigsten Verhältnisse näherer oder fernerer Verwandtschaft hervor, welche die Grundlage des für die Musik sehr wichtigen Verfahrens der **Modulation**, der Abwechslung
3 mit Tonarten, abgeben; desgleichen erhält jede Tonart hauptsächlich durch die Höhe, die sie innerhalb des gesamten Tonsystems einnimmt, einen eigentümlichen Klangcharakter.

1. Dem allgemeinen Unterschied zwischen Dur und Moll ist unter- und beigeordnet der zwischen den auf den einzelnen Stufen der Tonskala entstehenden Tonarten. Da was die spezielle Musikwissenschaft hierüber lehrt vorausgesetzt werden kann, so sind nur die allgemeineren, für die Komposition bedeutenden Momente hervorzuheben. Und zwar zunächst die Entstehungs- und hieraus sich ergebenden Verwandtschaftsverhältnisse der verschiedenen Tonarten. In gewissem Sinne sind natürlich alle, selbst die auf den entlegensten Stufen aufgebauten Tonarten untereinander verwandt, sofern alle in stetigem Fortgange letzlich aus Einer Tonart, die, um einen festen Ausgangspunkt zu haben, als „Normaltonart" angenommen wird, entstehen durch Erhöhung oder Erniedrigung einzelner Stufen um einen Halbton, die vorgenommen wird, um das Intervallverhältnis (nach Dur oder nach Moll), das durch den neuen Grundton verschoben war, herzustellen. Bleiben wir zunächst bei den Durtonarten stehen, so bilden sich neue Tonarten einmal durch

Digitized by Google

Fortgang vom Grundton („Tonika" der Tonart) zur Quint; aus jeder Tonart entſteht, wenn ihre Dominante (Oberquint) als Tonika einer neuen Skala genommen wird, eine zweite Tonart, die nur durch einen einzigen, um eine kleine Sekunde erhöhten Ton von der erſten verſchieden iſt, ſonſt aber noch alle Tonſtufen mit ihr gemein hat; ſo aus der als Normaltonart angenommenen Tonart C die nächſtverwandte Tonart G mit fis um die große Septime herzuſtellen uſw. Indes ſo ſtetig dieſer Übergang von der einen zur andern Tonart iſt, ſo zeigt ſich doch bald, daß jede ſpätere Tonart immer wenigere Töne mit den frühern gemein hat; unter den Tonarten, die ſelbſt erſt auf erhöhten Tönen entſtehen (Fis, Cis uſw.), hat nur noch Fis einen Ton (h) mit C gemein, ebenſo H nur noch 2, E nur noch 3. Ein zweiter Weg, neue Tonarten zu bilden, iſt das Herabgehen zur Unterquint (Oberquart), von C zu F, F zu B uſf. Auch hier entſteht mit jeder neuen Tonart eine Differenz um einen halben Ton, nur daß hier nicht die Septime um einen Halbton erhöht, ſondern die Quart um einen Halbton erniedrigt wird, h zu b uſf. Dieſe letztern Tonarten entſtehen ſomit auf eine ähnliche Weiſe wie die Molltonarten durch Verkleinerung der Intervalle der Durtonart, und es werden daher auch in der Wiſſenſchaft wie in der Praxis (z. B. beim Spiel auf Streichinſtrumenten) die B-Töne, der Dur- mit denen der Molltonarten als vollkommen identiſch angenommen, während die durch Erhöhung entſtehenden Töne, die Kreuztöne (und die auf ihnen errichteten Tonarten), wie dies die Akuſtik nachweiſt und auch das Gefühl natürlich findet, ſtreng genommen etwas tiefer liegen als die ihnen entſprechenden B-Töne (z. B. ais tiefer als b, cis tiefer als des uſf.); jene ſind dem urſprünglichen Tone (z. B. a) noch näher liegende, kleine, dieſe aber in Verhältnis zu ihm große Halbtöne. Bei der jetzigen Einrichtung des Tonſyſtems verſchwindet allerdings wenigſtens für die Taſteninſtrumente dieſer Unterſchied vollkommen, weil hier der Einfachheit wegen die Vorkehrung getroffen iſt, daß die entſprechenden B- und Kreuztöne durch eine und dieſelbe Taſte angeſchlagen, durch dieſelbe Saite uſw. hervorgebracht werden; aber ein Gefühl des Unterſchieds bleibt immer, namentlich bei der Führung der Streichinſtrumente und ebenſo für die tonbildende Phantaſie zurück, ein Gefühl, das z. B. nicht geſtattet, Tonarten, die auf dem Klavier ganz identiſch ſind, wie As und Gis als wirklich identiſch aufzufaſſen; As bleibt mit F, Es mit C näher verwandt als Gis und Dis.

Digitized by Google

Auch eine andere verwandte Einrichtung des gegenwärtigen Tonsystems schwächt die Unterschiede der Einzeltöne und Tonarten ab, die sogenannte gleichschwebende Temperatur oder Herabstimmung der Quinten; sie hat den Zweck, eine merkwürdige Differenz der Tonhöhe zu heben, die, wenn die Quintendistanz rein oder voll (d. h. einfach als 2 : 3) genommen und bei der Stimmung zu Grunde gelegt wird, sich ergibt (indem z. B. bei einer Reihe von zwölf reinen Quinten, die räumlich einer Reihe von sieben Oktaven gleichsteht, der oberste Ton dieser Quintenreihe nicht in reinem Oktavverhältnis zu dem Tone, mit welchem die beiden Reihen gemeinschaftlich begannen, sondern um etwas höher steht, daher die Quinten und mit ihnen die übrigen Nebenintervalle durch das ganze Tonsystem hindurch etwas kleiner genommen werden, um überall Gleichheit und Oktaveneinklang herzustellen); auch diese gleichschwebende Temperatur hat zur Folge, daß die Oktav sich in zwölf völlig gleiche Halbtöne zerlegt und so die feinern Unterschiede zwischen großen und kleinen Halbtönen auf allen so gestimmten Instrumenten verschwinden. Allein ganz können auch hiedurch die ursprünglichen Differenzn nicht verwischt werden; im Gesang oder bei der Begleitung der Klaviere durch Streichinstrumente machen sie sich unwillkürlich zum Nachteil der Tonreinheit geltend, indem auf letzteren Terz, Quint usf. dem natürlichen Gefühle gemäß und somit reiner gegriffen werden. Dasselbe ist der Fall mit den Kreuz- und B-Tönen, und es kann daher der Unterschied der beiderseitigen Tonarten nie ganz verschwinden, die B-Tonarten bleiben von den andern für den innern musikalischen Sinn stets geschieden, so wenig sie auch in der Praxis überall auseinandergehalten oder von einem weniger feinen Gehör überall sicher unterschieden werden können. Unter den Molltonarten finden, wie sich von selbst versteht, dieselben Verwandtschaftsverhältnisse statt wie unter den Durtonarten; diejenigen, welche unter sich am meisten Töne gemein haben, stehen einander näher als die, bei welchen diese Koinzidenz abnimmt. Zwischen Dur- und Molltonarten aber findet ein zweifaches Verwandtschaftsverhältnis statt: Dur- und Molltonarten, die den Grundton miteinander gemein haben, bleiben aller Differenz ungeachtet immer wesentlich verwandt, „Schwestertonarten", einmal weil sie dieselbe Lage innerhalb des ganzen Tonsystems haben; sodann differiert die aufsteigende Molltonart von der entsprechenden Durtonart in der Septime oder auch in der Sext nicht, und eine weitere Annäherung ist

Digitized by Google

vorhanden in den Akkorden, ſofern ein Hauptakkord der Molltonart (z. B. C-Moll), der Dreiklang auf der Dominante (g h d), identiſch iſt mit dem der Durtonart; es muß nämlich der Dominantdreiklang der Molleiter notwendig die große Terz (h) haben, da ſonſt die hier eben durch ſie zu vermittelnde enge Verbindung (h c) mit dem Akkord auf der Tonika c es g (g c es), eine enge Verbindung, die wegen des ſtetigen Fortſchritts vom einen zum andern durchaus notwendig iſt, verloren gehen würde. „Paralleltonarten" dagegen ſind die Dur- und Molleitern, welche, wenigſtens in abſteigendem Moll, alle Töne gemein haben, wie A-Moll und C-Dur, C-Moll und Es-Dur; dieſe Verwandtſchaft iſt ſehr wichtig, ſofern ſie leichte, ſchnelle, frappante Übergänge aus Moll in Dur und zwar in eine ſonſt auf verſchiedener Höhe ſtehende Durleiter und umgekehrt möglich macht.

2. Die ältere Muſik trennte noch nicht zwiſchen Tongeſchlecht, Tonart, Tonleiter; ſie ſtellte ihre Tonweiſen als feſte Typen nebeneinander; ſie machte jede Stufe der C-Skala (h ausgenommen, weil h d f mit ſeinen zwei kleinen Terzen keinen Drei-, weder Dur- noch Molldreiklang ergibt) zu einer eigenen beſondern Tonweiſe, die Skala ſpaltete ſich für ſie in verſchiedene Klanggeſchlechter, die nur beſchränkter Kombinationen untereinander fähig waren; doch konnte ſchon damals jede Tonart auch aufwärts oder abwärts um ein Quartenintervall, z. B. die ioniſche Tonart (C) nach f (hyperioniſch) oder g (hypoioniſch), ja bereits auch ausnahmsweiſe auf ſonſtige Stufen der Leiter willkürlich verlegt werden. Die neuere Muſik hat mit Recht alle dieſe Schranken vollkommen abgeworfen, ſie geſtattet auf jeder Stufe des Tonſyſtems auch jedes Tongeſchlecht, Dur wie Moll, aufzubauen; die muſikaliſche Bewegung wird hiedurch, ſowie durch ein Akkordſyſtem, das die Übergänge erleichtert und vermannigfaltigt, weit freier und belebter; die Muſik kann ſo nach Belieben Dur und Moll auf höheren oder niederen Tonſtufen ertönen laſſen und ebenſo innerhalb des einzelnen Tonwerks die vielfältigſten Übergänge, Ausweichungen, „Modulationen" in nähere oder entferntere, verwandte oder diſparate Tonarten des einen oder andern Klanggeſchlechts vornehmen; das jetzige Tonſyſtem erſt iſt ein ebenſo bunt mannigfaltiges als flüſſiges Material, deſſen Elemente eine nicht zu berechnende Menge der verſchiedenartigſten Abwechſlungen und Verſchlingungen geſtatten, ohne den Künſtler durch irgendein anderes Geſetz als durch das des Wohlklangs ſowie der Faßlichkeit, Ste-

Digitized by Google

tigkeit, Natürlichkeit, Motiviertheit des Fortgangs zu binden. Kurz die freie Auswahl und Gegenüberstellung der Tonarten und ihre Kombinierung oder die Modulation ist in der neueren Musik mit Recht in den Vordergrund getreten; an ihr hauptsächlich hat sie ein formelles Element charakteristischer und lebendiger Mannigfaltigkeit errungen, das ihr eine Art von Ersatz gewährt für die ihr sonst abgehende konkrete Gestaltenfülle. Der Kontrast der Tonarten mehrerer Tonsätze und ihr Wechsel innerhalb des einzelnen Tonsatzes ist der Wirkung nach mit nichts besser zu vergleichen als mit einem Kontrast und Wechsel von Szenen und Szenerien, die an dem Auge des Zuschauers vorübergehen; die Musik führt uns mit ihrem Tonartenwechsel herum in verschiedenen Regionen des Tonsystems, deren jede uns wieder anders als die vorhergehende anspricht, sie führt uns oft in einfacherem Gange bloß von einer Tonart zu einer nächstverwandten, so daß der Wechsel weniger bemerkbar wird, sie versetzt uns aber ebenso leicht mit einem Male oder mittelst Übergänge, die schnell von der Grundtonart weiter abführen, hinein in Tongänge, welche ganz neu, ja fremdartig klingen, wie eine Episode, die dem Ganzen doch Reiz verleiht, sie kann weiterhin auch die Modulationen in rascher Aufeinanderfolge häufen, wie im Sturm uns von einer Tonart in die andere treiben, bis am Ende die Grund- oder nächstverwandte Tonart wieder hervortritt und so der bunte Wechsel wieder zur Ruhe gebracht, die verloren scheinende Einheit des Ganzen mit sich selbst hergestellt wird. In der Mannigfaltigkeit der Gedanken, die Ein größerer Tonsatz umfaßt, sind der Musik ziemlich beschränkende Grenzen gesetzt, da sonst kein einheitliches Kunstwerk, sondern ein Melodienaggregat entstünde; aber die Modulation gleicht diese Beschränkung wieder aus, sie läßt die Gedanken in verschiedenen Lagen und dadurch mit verschiedenem Klang- und Stimmungscharakter auftreten, zeigt sie wechselnd in neuen Farben und Stellungen, ganz in dem Maße und Umfange, wie der Gang und Charakter des einzelnen Tonwerks es fordert. Vielheit der Gedanken und Modulation stehen daher häufig in umgekehrtem Verhältnisse; je mehr diese (und eine mit ihr Hand in Hand gehende variierende Bearbeitung der Gedanken) die Hauptsache ist, desto eher kann ein Tonsatz sich auf wenige Hauptgedanken beschränken, wogegen mannigfaltige Modulation entbehrlicher wird, wenn der Gedankenentwicklung freier Lauf gelassen ist (man vergleiche z. B. die Ouvertüren zu Don Juan, Cosi fan tutte, Titus,

Digitized by Google

welche letztere ein Meisterstück von Modulation ist, mit der zu Figaro, deren sprudelnder Erguß sich viel nach rechts und links zu wenden keine Zeit hat, sondern mit Ausnahme weniger Seitensprünge in dem vereinigten Bette der Haupt- und ihrer Dominantentonart dahineilt). Indes auch da, wo die Modulation zurücktritt, ist sie von wesentlicher Bedeutung, sobald ein Tonstück sich nicht in ganz engen Grenzen bewegt; sie sondert die verschiedenen Hauptsätze voneinander ab, sie macht die Wiederholung derselben, wie sie notwendig ist, um die Einheit des Gedankens in einem Tonwerk festzuhalten, möglich ohne unisone Einförmigkeit, sie gibt überhaupt der Musik eine Freiheit, eine Möglichkeit der Ausbreitung nach allen Seiten, die namentlich für pathetische, dramatische Tonwerke unentbehrlich ist, und von der nur da kein oder nur ein sehr sparsamer Gebrauch gemacht wird, wo gerade durch Festhalten der Grundtonart die Beschränkung auf eine einfache Empfindung oder das Verharren einer inniger gefühlten Stimmung in sich selbst veranschaulicht, der Tonfolge der Charakter der Einfachheit oder der an sich haltenden Innigkeit gegeben werden soll (wie z. B. in Liedern und liedartigen Instrumentalsätzen).

3. Die verschiedenen Tonarten geben der Musik ein Element der Mannigfaltigkeit schon dadurch an die Hand, daß jede mehr oder weniger nicht ist was die andere, jede verschiedene Töne und Tonverbindungen (Akkorde) hat, welche eben die Ursache davon sind, daß die Abwechslung mit den Tonarten ganz durch sich selbst vermannigfaltigend und hiedurch belebend, reizend usw. wirkt. Allein es ist eine weitere Frage, ob nicht jede Tonart auch eine positive Charaktereigentümlichkeit habe, welche sie für den Ausdruck einzelner Stimmungen, Empfindungen spezifisch geeignet mache, so daß das Verhältnis der Tonarten nicht allein jenes negative des Unterschiedes wäre, der bloß in und mit ihrer kontrastierenden Gegenüberstellung hervortritt, sondern auch ein inneres Verhältnis qualitativer Verwandtschaft und Differenz unter ihnen stattfände, etwa wie unter den Farben, worüber § 249 gehandelt ist. Die musikalischen Theoretiker neuester Zeit verweisen den Glauben an besondere Charaktere der Tonarten in das Gebiet der Täuschung und des Vorurteils, während ältere Ästhetiker, z. B. Hand, ihn unbedenklich festhielten; man wendet gegen ihn hauptsächlich dies ein, daß seit Einführung der gleichschwebenden Temperatur sich über jedem Tone unseres Tonsystems eine absolut gleiche Stufenfolge erhebe und

Digitized by Google

folglich von einem Klangunterschied zwischen den Tonarten, entsprechend dem zwischen den Tongeschlechtern, absolut keine Rede sein, sondern bloß die verschiedene Höhe der Lage des Grundtons und damit der Tonart überhaupt von Einfluß auf ihren Klangcharakter sein könne; alle übrigen Unterschiede, die man wahrzunehmen glaube, kommen darauf zurück, daß das Ohr durch die herrschende Orchesterstimmung und Klaviereinrichtung C-Dur als Grundtonart und damit als den Ausdruck des Einfachen und entschieden Klaren und Kräftigen zu betrachten sich gewöhnt habe und nun von hier aus jede andere Tonart um so mehr von jenem Charakter zu entfernen und vielmehr dem Ausdruck aller gegenteiligen Empfindungen sich darzubieten scheine, je fremder ihre harmonischen Verhältnisse denjenigen der C-Dur-Harmonien sind (so Zamminer, Die Musik in ihrer Beziehung zur Akustik, S. 153). Andererseits wird durch den seit Jahrhunderten konstanten Gebrauch einzelner Tonarten für gewisse musikalische Stimmungs- und Ausdrucksweisen der Gedanke doch immer nahegelegt, ob nicht an der Lehre von den Tonartencharakteren irgend etwas wahr sein möge, wenn auch natürlich nicht in der Weise, daß eine Tonart heiter, eine zweite traurig, eine dritte ausgelassen, eine vierte verzweiflungsvoll sei — denn bei solchen Behauptungen trägt man die Charaktere gewisser Tonstücke auf ihre Tonarten über und ist mithin allerdings in völliger Selbsttäuschung befangen, — wohl aber etwa so, daß die Annahme einer Grundtonart und ebendamit die Vorstellung von bestimmten Klangcharakteren der ihr ferner stehenden Tonarten keineswegs Zufall sei, sondern wirkliche objektive Gründe habe.

Als selbstverständlich ist von Allen zugegeben, daß es für ein Tonstück nicht gleichgültig sein kann, auf welchem Tone der Skala es aufgebaut wird. Jedes Stück durchläuft sowohl mit seinen Melodien als mit den begleitenden Harmonien eine Reihe von Stufen, Intervallen, Regionen des Tonsystems, seine melodischen und harmonischen Fortgänge kommen je nach Umständen bald in diese bald in jene Tonlage, sie breiten sich mehr oder weniger in die Tiefe und Höhe aus, und da ist es nun gar nicht gleich, welchen Raum aus dem allgemeinen Tonsysteme das Stück, seinem Hauptgange und seinen Hauptteilen nach betrachtet, gleichsam herausschneidet, welche Gebiete es vorzugsweise betritt, wie weit hinab oder hinauf seine einzelnen melodischen

Digitized by Google

Perioden, ſeine tieferen, mittleren und höheren Akkorde zu liegen kommen; ein Tonſtück aus C hat alle ſeine Lagen um einige Stufen höher oder tiefer als eines aus G, in einem nach G transponierten Stück dieſer Art werden Sätze und Akkorde in ſehr verſchiedene Tonlagen kommen, und es werden ſo beide durch dieſe verſchiedenen Poſitionen das eine Mal einen tieferen, ſchwereren, dumpferen, das andere Mal einen höheren, leichteren, ſchärferen Klangcharakter erhalten. Auch wird ein Tonſtück je nach ſeiner Anlage von dieſer Tonſtufe, z. B. von C aus, ſich freier nach beiden Seiten hin bewegen können, als etwa von G aus, indem der tiefſte und höchſte deutlich vernehmliche und daher muſikaliſch brauchbare Ton der Geſamtſkala eben das ſogenannte C nebſt ſeinen Oktaven (16 uſw. Schwingungen) iſt; doch iſt dieſer Punkt von untergeordneter Wichtigkeit, da die Ausbreitung nach den weiteſten Grenzen des Oben und Unten immer nur Ausnahme iſt. Allein dies iſt gewiß, daß die gewöhnlich gebrauchten, d. h. die beſonders durch den Umfang der Menſchenſtimmen als normal vorgeſchriebenen Baß-, Tenor-, Alt- und Sopranlagen in jeder Tonart einen eigentümlichen Charakter und Klang haben, weil ſie in jeder etwas höher oder tiefer liegen. Namentlich gilt dies von den eigentlichen *Mittellagen* (in den mittleren Oktaven des Tonſyſtems). Ein Stück oder ein Satz bewegt ſich ſtets und ſo auch in der Mittellage *um ſeinen Grundton herum*; bei jeder Tonart aber ſteht der Grundton höher oder tiefer; ein Variationenthema in der Mittellage von A (d. h. aus dem A der dritten Violinſaite gehend) lautet daher gleich anders als eines in der Mittellage von C (d. h. aus dem nächſthöheren C gehend); beide ſind nur um eine kleine Terz voneinander entfernt, aber das aus C gehende iſt immer höher, leichter, heller als das andere, obwohl es mit wenigen Ausnahmen in der Mitte bleiben wird. Setzen wir beide um eine Oktave herab, ſo nimmt das aus A gehende bereits einen ziemlich tiefen Ton an, das aus C weit weniger, jenes iſt ſchon mehr Alt, dieſes weit mehr noch Sopran (deſſen gewöhnliche Untergrenze bei der Menſchenſtimme eben das hier gemeinte C iſt); ja es ſcheint hier ſogar das Reſultat ſich zu ergeben, daß C (was freilich dann auch H und Cis ziemlich gleich zugute kommt) für Tonſtücke, die nun einmal eine Mittellage einnehmen wollen, einen größern Raum gewährt als A oder G uſw., was von großer Bedeutung wäre, da auch in größern Ton-

Digitized by Google

ſtücken die Mittellage als Gegenſatz gegen die Extreme zu beiden Seiten, als Region des Hellen und doch noch Vollen, Kräftigen und Runden *immer eine Hauptregion bleibt*. Wir ſtellen dieſen Satz, daß C nebſt ſeinen Nachbartönen ſozuſagen die beſte Mittellage und damit einen Vorzug in Bezug auf Helle und ruhige Tonkraft habe, daß es zwei Oktaventöne beſitze, die der Mittellage angehören, einen unteren immer noch hellen und einen oberen immer noch nicht zu ſcharfen und ſpitzen, während z. B. F, G, A ſie ſchon nicht mehr ſo haben, nicht als Behauptung, ſondern als ein Ergebnis hin, das ſich vielleicht auch Andern beſtätigt; wir können auch die weitere Vermutung nicht unterdrücken, ob nicht überhaupt C von Natur ſchon in einem freilich nicht näher zu erforſchenden ſpezifiſchen Verhältnis zu unſerer Gehörorganiſation ſtehe, indem etwa der Faktor ſeiner Schwingungsgeſchwindigkeit dieſelbe in beſonderer Weiſe anſpräche, ſo daß die Erwählung von C zur Grundtonart nicht ſo zufällig wäre als es den Anſchein hat. Es iſt zwar natürlich und an einzelnen Beiſpielen ſicher erwieſen, daß nicht alle Inſtrumente, Orcheſter, Stimmgabeln das gleiche C haben, indem z. B. bei franzöſiſchen und deutſchen Theaterorcheſtern der gebräuchliche Normalton A zwiſchen 428 und 442 Schwingungen ſchwankt (Zamminer S. 13), aber es würde durch ſolche Schwankungen an jenem Faktor nur wenig verändert, und der Umſtand, daß gerade C den erſten faßlichen Tiefton gibt, iſt doch vielleicht nicht ohne Bedeutung. Ja es wäre ſogar nicht undenkbar, daß die Grundtonart ſelbſt einem gewiſſen Schwanken, namentlich einer Inklination höher hinaufzurücken unterläge, indem es z. B. wohl möglich iſt, daß ein Zeitalter mehr gedämpfte, ein anderes ſchärfere und höhere Töne haben will, wie verſchiedene Zeiten auch in Bezug auf ihre Anforderungen an kräftigen, energiſchen Farbenton untereinander differieren; jenes hypothetiſch angenommene ſpezifiſche Verhältnis des C zur Gehörorganiſation würde ſo zwar um etwas alteriert, aber es würde auch da noch die letzte Grundlage für die Bevorzugung der C-Tonart bilden. — Von dieſen Vorausſetzungen aus würde ſich der verſchiedene Charakter der Tonarten ſo beſtimmen: die einen ſind in der Lage C benachbart und teilen ſeine Einfachheit, Kraft und Helligkeit; bei B verſchwände die letztere ſchon, träte aber bei H Cis (Des), D noch hervor, während andererſeits die beiden erſteren für das Gefühl etwas Fremdartigeres und damit Bedeutſameres hätten, weil ſie in ihren Einzel-

Digitized by Google

tönen von C ſo ganz differieren. Es und E ſtehen ſchon höher und haben daher in der Mittellage der beiden mittleren Oktaven (oberhalb und unterhalb des Violin-A) einen helleren, aber weniger kräftigen Klang, den z. B. das unterſte Sopran-C durch ſeine und falls es begleitet iſt durch ſeiner Akkorde größere Tiefe hat; dieſe Einbuße an Kraft nähme zu bei den Tonarten F bis A, da dieſe, wenn ſie in der Mittellage bleiben wollen, noch weniger als Es und E herabgehen können, und da ſie ebendamit innerhalb der Sopranregion ſtets höher ſtehen als das unterſte Sopran-C, ohne doch andererſeits wie C auch noch eine zweite immer noch tiefere Sopranlage (C über dem Violin-A) einnehmen zu können. Andererſeits wären jedoch, dem allgemeinen Gefühl entſprechend, F und G der Grundtonart auch wieder näher verwandt durch die vielen Töne, die ſie mit ihr gemein haben, während A und As nach dieſer Seite an E und Es, Fis an H ſich näher anſchlöſſen. Weiter ins Einzelne können die Differenzen nicht verfolgt werden; es wäre durch das hier Bemerkte bereits hinlänglich erklärt, warum C einfach, natürlich, kräftig, G einfach und natürlich ohne Kraft, D wiederum energiſch und klangvoll, aber C ſchon unähnlicher, A leicht und weich, E weich, aber noch gewichtiger und bereits weniger gewöhnlich, H kräftig, aber ungewöhnlich und damit bedeutſam, F mit G aber auch mit E verwandt und daher ſanft ohne leer zu ſein, B dumpfer als C, aber an F in Weichheit anklingend, Es weich und gehaltvoll, aber noch natürlicher (C noch ähnlicher) als E, As weich wie G, aber in ähnlicher Art wie E weniger gewöhnlich erſcheint. Die Inſtrumente bringen freilich noch weitere Unterſchiede hinzu und entſcheiden damit häufig über die Wahl des Komponiſten unter den Tonarten; auf Saiteninſtrumenten iſt E-Dur beſonders klangvoll, die Blechinſtrumente klingen um ſo glänzender, je höher ihre Stimmung iſt, z. B. in D- und E-Dur, wogegen z. B. in B ihr Klang ernſter iſt; auf dem Klavier bringen die Obertaſten eine etwas andere Wirkung hervor als die übrigen, ſo daß an der hiemit entſtehenden verſchiedenen Klangfarbe der Tonarten dieſes Inſtrument gewiſſermaßen einen Erſatz hat für die ihm ſonſt fehlende Tonmannigfaltigkeit. Der eigentümliche Klang einer Tonart (beſonders des Dreiklangs auf der Tonika) in den mittleren Lagen, wie derſelbe bedingt iſt durch die Höhe der Skala, und die größere oder kleinere Verwandtſchaft mit der C-Tonart iſt es ſomit, was den Tonartencharakteren zu Grunde zu liegen

Digitized by Google

ſcheint; was ſich aus dieſen zwei Verhältniſſen nicht ergibt, iſt allerdings bloßes Vorurteil. Die Molltonarten teilen natürlich den Charakter ihrer Schweſter- und Paralleltonarten, daher z. B. C-Moll ſich kräftiger anläßt als G-Moll; aber ſpezieller hierauf einzugehen wäre überflüſſig. — Mit den Anſichten Zammineers (a. a. O.) kommt das Bisherige überein, nur daß wir auf die Tonhöhe mindeſtens gleiches Gewicht wie auf das Verhältnis zur C-Tonart legen und daß wir den normalen Charakter der letzteren für bloßen Zufall zu halten uns nicht entſchließen können. Wenn früher in § 752 geſagt iſt: „da die einzelne Stimmung ihre individuelle Farbe hat, ſo wird in dieſen dunklen Vorgängen (die eben den Charakter der Einzelſtimmung bedingen) auch etwas ſein, was der Tonart entſpricht, eine Neigung ſich auf einer beſtimmten Vibrationshöhe der Seele feſtzuſetzen, ſie zur Baſis des Gefühlsverlaufs zu nehmen, von ihr auszugehen, auf ſie zurückzutreten," ſo iſt auch dort auf die Tonhöhe der Hauptnachdruck gelegt; jede Stimmung wird gewiß zunächſt auf diejenige Tonart verfallen, deren durch ihre Höhe beſtimmter (in den Mittellagen am klarſten hervortretender) Klangcharakter ihr unmittelbar entſpricht.

§ 774

Töne des Geſamttonſyſtems können nicht bloß nacheinander, ſondern auch zu gleicher Zeit erklingen; durch dieſe Gleichzeitigkeit kommt in das Tonmaterial ein neues, obwohl in den Intervallverhältniſſen (§770) bereits vorgebildetes Moment, das der Einſtimmung und Nichteinſtimmung, Harmonie und Disharmonie. Das Zuſammenklingen einer Mehrheit verſchiedener Töne kann je nach den Intervallverhältniſſen, in welchen ſie ſtehen, entweder völlig befriedigen, oder Gehör und Gefühl unbedingt verletzen, oder auch den nicht verletzenden, ſondern nur beunruhigenden Eindruck eines Zuſammengefaßtſeins ſich nicht zuſammenreimender Töne in Eins und damit einer Spannung unter ihnen hervorbringen, welche einerſeits auf das Gefühl ſelbſt ſpannend, aufregend und in dieſer Beziehung nicht mißfällig (vielmehr intereſſierend) wirkt, andererſeits aber doch gebieteriſch eine Wiederaufhebung oder

Digitized by Google

Lösung verlangt. Unter diesen drei Fällen kann der zweite, der Mißklang, die schlechthinige Dissonanz, nur als kurzes, rasch verklingendes, jedoch auch sehr wirksames Durchgangsmoment gebraucht werden. In den beiden anderen ist ein Zusammenklang zusammenhörbarer Töne, ein Akkord, im ersten ein einfach konsonierender, im zweiten ein dissonierender gegeben; beide begreifen unter sich verschiedene Unterarten von charakteristischer Wirkung und Bedeutung für die Tonverknüpfung.

Ein Verhältnis des Zusammenklangs und zwar der Einstimmigkeit kam uns schon bei der Oktave vor, und eben dort wurde auch darauf hingedeutet, daß Intervalle, wie 1 3 5, 1 4 6 wohltönende Zusammenklänge oder Akkorde geben, wie die Oktave einen das Gefühl befriedigenden Einklang ergibt. Streng genommen sind jedoch Zusammenklang und Akkord nicht ganz identisch, indem ein Zweiklang, 1 und 3, 1 und 5 gewöhnlich noch nicht Akkord genannt wird; zum Akkord gehört eine Mehrheit von Tönen, er ist erst da, wo beide Momente, das der Einheit und das der Mannigfaltigkeit, vollständig vertreten sind und eben aus der Mannigfaltigkeit Einheit heraustönt; ein Akkord ist immer schon ein Tonganzes, er gewährt die Befriedigung eben eines aus einem größeren Ganzen sich ergebenden konkreten Zusammenklanges. Aber die Elemente des Akkords sind zunächst allerdings eben konsonierende Intervalle, und das Akkordverhältnis beruht daher schließlich ganz auf denselben Momenten, in welchen die § 769 besprochenen Intervallbeziehungen ihre Ursachen haben. Nur Eine Ausnahme findet statt; das Sekund- und das Septimenintervall begründen, so befriedigend namentlich das erste als Intervall an sich, als Nacheinander der beiden Töne ist, keine Konsonanz, sondern mehr oder weniger starke Dissonanzen, die stärkste die kleine Sekund, schon geringere die große Sekund und große Septime, die geringste die kleine Septime. Bei der großen Wichtigkeit der Konsonanz und Dissonanz für die Musik verlohnt es sich, ihren physikalischen Bedingungen womöglich auf den Grund zu sehen, und zu diesem Behufe zunächst das bloße Zusammenklingen der Hauptintervalle, aus welchem dann weiterhin die Akkorde sich bilden, in Betracht zu ziehen, wobei sich zugleich wieder zeigen wird, daß auch hier Bewegungsverhältnisse, Rhythmen es sind, was über

Digitized by Google

Konsonanz und Dissonanz entscheidet. Die Oktav macht den wohltuenden, aber abstrakten, leerlassenden Eindruck absoluten Zusammenstimmens eines höheren und tieferen, schärferen und weniger scharfen Tones. Da nämlich hier immer zwei Schwingungen des obern Tones auf eine des untern kommen, so ist das Verhältnis dies, daß 1) die Schwingungen beider möglichst oft miteinander koinzidieren, indem nur eine Plusschwingung des obern Tons zwischen zwei Koinzidenzen der beiderseitigen Vibrationen hineinfällt, und daß ebenso 2) beide Töne ganz nach demselben Gesetz, ganz regelmäßig schwingen, indem der eine gerade ums Doppelte so stark schwingt als der andere; der obere folgt der Schwingungsschnelligkeit des unteren, der untere gibt die Schwingungsschnelligkeit auch für die Schwingungen des oberen an, schließt diese bereits ganz in sich, und die Plusschwingungen des oberen fallen genau in die Mitte zwischen die koinzidierenden Schwingungen (wie im $^4/_4$-Takt 2 in die Mitte von 1 und 3). Das Ohr fühlt daher einerseits in wohltuender Deutlichkeit nach oben zu eine ums Doppelte beschleunigte oder geschärfte Erregung, aber es empfängt andererseits auch den Eindruck 1) absoluter Kongruenz und 2) absolut regelmäßiger Bewegung, und dieser Eindruck ist teils abstrakt und leer wegen der fast bis an Identität reichenden Kongruenz, teils auch wiederum wohltuend, sofern Kongruenz und nicht minder die Regelmäßigkeit auf das menschliche Gefühl, vielleicht auch schon auf das physische Sensorium, doch stets ansprechend und befriedigend einwirkt. Bei der Quint kommen 2 untere Schwingungen auf 3 obere; hier also tritt 1) die Koinzidenz erst ein nach der dritten der oberen Schwingungen, d. h. schon nicht so oft (im Verhältnis zu der Gesamtzahl aller Vibrationen), wie bei der Oktave, es sind hier schon mehr nicht koinzidierende Schwingungen beiderseits vorhanden; und 2) sind die auf die Koinzidenzmomente folgenden oberen Schwingungen nicht mehr in jenem einfach regelmäßigen Verhältnis zu den entsprechenden unteren, beide treffen nicht mehr sozusagen gleichmomentig zusammen, sondern sind nur im Allgemeinen gleichzeitig, sie verschieben sich gegeneinander (wie Achtelstriolen gegen Achtel sich verschieben). Darum findet sich das Gehör hier in verschiedenartiger Weise erregt, es wird nach zwei inkongruenten Bewegungen hin gleichsam auseinandergezogen; durch das baldige Wiedereintreten der Koinzidenz wird jedoch diese Inkongruenz immer wieder zur Kongruenz aufgehoben, und auch

Digitized by Google

in der Inkongruenz selbst, wie sie hier ist, liegt nichts Verletzendes, die beiden Bewegungen sind ja einerseits so verschieden voneinander, daß sie ein klares und darum ansprechendes Gefühl zweier geschiedener Tonerregungen zu geben, und sie passen andererseits auch wieder zueinander, indem die obere Bewegung $1^1/_2$mal so schnell ist als die untere, was immer noch ähnlich wie bei der Oktav ein sehr einfaches, regelrechtes, harmonierendes, in seiner steten Wiederkehr Seele und Nerv wohltuend ansprechendes Verhältnis ist. Ähnlich ist es bei der Terz, nur daß hier mehr als bei der Quint wohltuender Eindruck der Kongruenz stattfindet. Bei der Terz tritt die Koinzidenz allerdings erst ein nach 4 Schwingungen des unteren Tones oder nach 5 des oberen, und so empfängt auch hier das Ohr den Eindruck wesentlich verschiedener und auf verschiedene Momente fallender Bewegungen, es wird geteilt, (distrahiert) zwischen einer 4- und einer 5momentigen, zwischen einer langsameren unteren und einer $1^1/_4$mal schnelleren (schärferen) oberen Bewegung. Aber diese Verschiedenheit ist wohltuend, weil sie immer noch den Eindruck eines Unterschiedenen und noch nicht den des Verworrenen gibt; sie gewährt zwar keinen so distinkten Eindruck der Verschiedenheit wie die Quint, aber nach anderer Seite hin doch mehr Befriedigung; die 5teilige Bewegung liegt der 4teiligen noch näher als die 3teilige der 2teiligen, so daß mithin das befriedigende Gefühl im Unterschiede doch etwas eng Verwandtes, etwas ganz nahe Zusammenpassendes, zwischen dem keine Lücke mehr ist, zu haben sich stärker als dort einstellt; es ist dies der „konkrete" Charakter des Terzklangs im Gegensatz zu dem immer noch abstrakten Quintenklang (S. 106). Bei der Quart findet die Eigentümlichkeit statt, daß die obere Bewegungszahl eine gerade (4), die untere eine ungerade (3) ist. Vermöge innerer Notwendigkeit fühlt sich das Gehör hier zu der geraden (oberen) als der regelrechtern stärker hingezogen, und daher eben, daß bei der Quart der obere Ton als Hauptton gefühlt wird, kommt es wohl, daß die Quart uns gefällt und natürlich erscheint nicht als (untergeordnetes) Intervall innerhalb der Oktave (wo wir ja 3 und 5 vorziehen), sondern (S. 107) als untenliegende Dominante, als untere zum Grundtone (dessen Quint sie innerhalb der Oktave ist) hinaufweisende Quart; hier haben wir den Grund des gebieterischen Hinaufweisens der Dominante zum überihr liegenden Grundton, das weit stärker ist als sein Hinaufweisen zu ihr, wenn sie über ihm liegt, und

Digitized by Google

damit zugleich auch den Grund des (erſt hier ſeine Erklärung findenden) Wohlgefallens am Abſchließen eines Tonſtücks mit ſchnellem wiederholtem Wechſel zwiſchen unterer Quint und Grundton, ſei es nun bloß im Baſſe oder in der Melodie ſelbſt; ein ſolches Aufundab dieſer beiden Töne wirkt ebenſo belebend, aufregend, ſofern es ein Hinundherhüpfen zwiſchen ſchon entferntern Tönen iſt, als auch wiederum bewegungabſchließend, ausatmend, indem in dieſer Figur die bisherige mannigfaltigſt konkrete Bewegung des Tonſtücks ſich *vereinfacht* zu einer Bewegung, in welcher nur noch der Alles abſchließende Grundton ſelber mit ſeiner ihn immer wieder fordernden Dominante ſozuſagen einen kurzen Wechſeltanz ausführt, um ſodann endlich wie alle andern Töne auch ſie zu verabſchieden und allein als Schlußnote des Ganzen ſtehen zu bleiben. — Ganz anders verhält ſich nun aber dies Alles bei der *Sekund*. Beim großen Ganzton tritt die Koinzidenz erſt ein nach der achten Schwingung des untern, nach der neunten des obern (beim kleinen Ganzton erſt nach $^{10}/_{9}$, beim Halbton erſt nach $^{16}/_{15}$ Schwingungen), und die zwiſcheninneliegenden Schwingungen beider Töne treten zudem alle in verſchiedene Zeitmomente auseinander — dies Beides gibt den Eindruck eines weſentlich verſchiedenen Tones; — aber zugleich ſind nun die beiderſeitigen Vibrationen wiederum ſo wenig verſchieden, d. h. die Zeitmomente der nicht koinzidierenden Erzitterungen liegen einander ſo außerordentlich nahe (indem die obere Vibration von der untern nur um $^{1}/_{9}$, $^{1}/_{10}$, $^{1}/_{16}$ differiert und zwar in einer ſchon an ſich ſelbſt außerordentlich ſchnellen Erregung), und ſie wechſeln ihre Zeitſtellungen zueinander in ſo außerordentlich kleinen Unterſchieden, daß neben der diſtinkten Empfindung der Verſchiedenheit beider Bewegungen doch der Eindruck einer komplizierten Verworrenheit, eines Hin- und Hergezerrtwerdens zwiſchen zwei verſchiedenen und doch ſtets ineinander überfließenden Erregungen, der peinliche Wechſel zwiſchen Streben nach Scheidung der beiden Töne und Unvermögen dieſe Scheidung zu haben entſteht. So macht denn das gleichzeitige Vernehmen von Nachbartönen den Eindruck des Zuſammengedrängtſeins zweier heterogener und darum abſolut auseinanderſtrebender Kräfte auf Einen Punkt; es iſt der Eindruck des abſoluten Widerſpruchs, verletzender noch als eine Disharmonie der Farben, beklemmend und zerreißend wie ein phyſiſcher Schmerz, und daher mit der ſchlechthinigen, ſpannenden Erwartung alsbaldiger Wiederaufhebung

Digitized by Google

des Widerſpruchs verbunden. Am ſtärkſten iſt hier die Diſſonanz natürlich bei der kleinen, ſchon ſchwächer bei der großen Sekund. Das Verhältnis der Schwingungen der Septime iſt dem der Sekund verwandt; es iſt gleichfalls ſehr kompliziert, weil es ſich bereits dem Oktavenrhythmus nähert, ohne ihn doch zu erreichen; der Eindruck iſt daher hier ein ähnlicher, man hat auch hier das Gefühl des Vereintſeins heterogener Töne; die Septime iſt gewiſſermaßen ſelbſt nur eine umgekehrte und auseinandergerückte Sekund, da ihre Töne, wenn man der Prim ihre gleichlautende Oktave ſubſtituiert, im Sekundenverhältnis zueinander ſtehen. Aber bei der großen Septime (8 : 15) iſt der Eindruck der Diſſonanz dadurch etwas minder verletzend, daß wegen der großen Verſchiedenheit der Geſchwindigkeit der beiderſeitigen Bewegungen doch ein weniger verworrener, vielmehr ein neben dem ſehr diſtinkter Eindruck der Tonverſchiedenheit und zugleich ein Gefühl des nur noch kleinen Unterſchiedes der oberen Bewegung von derjenigen, welche den Oktaveneinklang herſtellen würde (16), vorhanden iſt (was bei der Sekund fehlt); durch dieſes Gefühl kommt die Empfindung des abſoluten Hingetriebenwerdens zum Oktaveinklang und damit das Vorgefühl leichter baldiger Auflöſung der Diſſonanz in die abſoluteſte Konſonanz herein, ſo daß der Zuſammenklang ſchon nicht bloß zerreißend und entzweiend, ſondern ſpezifiſch ſpannend, forttreibend und daher mehr beunruhigend als verletzend wirkt. Noch mehr iſt dies der Fall bei der kleinen Septime (9 : 16 oder 5 : 9). Hier iſt gleichfalls, wenn auch weniger als bei der großen, das Gefühl weiter Entfernung oder deutlicher Unterſcheidbarkeit der Töne, das Gefühl in die höchſte innerhalb der Oktave mögliche Region hinaufgehoben zu ſein, vorhanden; aber die beiden Bewegungen ſind in ihrem Zuſammenſein doch weniger verworren (wie ſie es bei der großen Sekund weniger ſind als bei der kleinen), ſie treten mehr auseinander und ſtreben daher auch weniger auseinander, und da zugleich die weite Entfernung oder der große Bewegungsunterſchied die Empfindung des zu nahe Zuſammengehörens auch wiederum mindert, ſo iſt hier gar kein eigentlicher, klar bewußter Diſſonanzeindruck mehr vorhanden, ſondern ein dieſem Septimenzuſammenklang eben ſeinen eigentümlichen Charakter und Reiz verleihendes Gefühl einer dunkeln Unaufgelöſtheit, einer weicheren Spannung, einer allerdings zu weit hinaufgreifenden, aber gar nicht ungefälligen Hebung. Das nächſte konſonierende Inter-

Digitized by Google

vall, zu welchem die kleine Septime hintreibt, ist die bloß um einen Halbton entfernte große Sext, das höchste nicht dissonierende Intervall (3 : 5), das, wenn es für sich allein mit der Prim zusammenklingt, einen ähnlichen Eindruck des Leeren und Hohlen, jedoch zugleich mehr des Weiten und Gehobenen, gibt wie die Quint, und daher gleichfalls für die Harmonie von Wichtigkeit ist. Daß kleine Terz und Sext weniger rein und hell klingen, bedarf nach Früherem keiner weitern Erläuterung mehr.

Auf der Grundlage der soeben betrachteten Zusammenklänge der Intervalle erhebt sich das reiche und doch einfache System der Akkorde. Die Bedingung des eigentlichen Akkords ist, daß er nicht etwa bloß aus Grundton Quint und Quart, Sext, Septime bestehe, sondern mindestens Ein weiterer ergänzender Ton hinzutrete, ohne daß dieser jedoch gerade räumlich zwischen Grundton einer-, Quint usw. andererseits stehen müßte. Der Akkord muß mindestens Dreiklang sein, damit die unbefriedigende Leere, welche (mit Einer nachher zu erwähnenden Ausnahme) der bloße Zweiklang besonders größerer Intervalle an sich hat, wieder aufgehoben, ein voller und enger Tonzusammenhang hergestellt werde. Der Sinn für Harmonie entwickelt sich zwar sowohl in der Geschichte als bei einzelnen Individuen in der Regel erst später, weil es leichter ist, dem einfachen Gange einer Skale oder Melodie Schritt vor Schritt nachzufolgen, als zumal erklingende Töne ebenso zu unterscheiden wie in der Unterscheidung zugleich wieder als Eins zu hören, wie überhaupt das Vorstellen einzelner Dinge leichter ist als das Zusammenschauen koexistenter Mannigfaltigkeit, und infolge dieser langsamen Entwicklung des Sinnes für Harmonie kommt es allerdings, z. B. in der mittelalterlichen Musik und im Volksgesange vor, daß eine Melodie bloß mit Quinten, Quarten, Terzen in einförmigem Gange begleitet und schon darin eine gewisse Befriedigung des Bedürfnisses nach Harmonie gefunden wird; aber es ist dieses eine Stufe unreifer Entwicklung, die gegen die Naturgemäßheit und gegen den Vorzug vollerer Harmonien nichts beweisen kann. Genauer betrachtet besteht der konsonierende Akkord aus zwei unmittelbar nebeneinander liegenden Terzen, und zwar normaler Weise aus einer großen und kleinen, c e, e g, oder muß er sich doch darauf zurückführen lassen, wie dies z. B. bei e c g, g c e, g e c der Fall ist, oder der konsonierende Akkord ist im Prinzip nichts Anderes als Tonika und Quint mit dazwischenliegender

Digitized by Google

Terz. Im diſſonierenden Akkord dagegen, im Septimenakkord (g h d f) und ebenſo im Nonenakkord (g h d f a), ſteckt dem früher über die Septime Bemerkten zufolge, obwohl er auch aus Terzen aufgebaut ſcheint, doch ein Sekundverhältnis, im letztern ſogar ein doppeltes, da der Grundton, in der Oktave genommen, obere Sekund des Septimentons und untere Sekund der None iſt, und dieſes Sekundverhältnis, um deswillen dieſe Akkorde eben diſſonierende ſind, tritt in den ſogenannten Umkehrungen des Septimenakkords, nämlich im ſogenannten Sekundakkord (f g h d), Terzquartakkord (d f g h) und Quintſextakkord (h d f g), geradezu hervor und gibt dieſen Umkehrungen bereits einen weniger gefälligen, etwas dumpfern und härtern Charakter; beim Septimenakkord mit großer Septime und beim Nonenakkord kann der Aufbau in Terzen ohnedies weit weniger leicht verlaſſen werden, damit nicht z. B. bei letzterem 3 Nachbartöne (a g h) unmittelbar nebeneinander kommen und ſo eine greuliche Diſſonanz entſtehe. Bei den konſonierenden Akkorden iſt die Terz das vermittelnde Glied, welches die Leere ausfüllt; bei den diſſonierenden dagegen iſt der Aufbau in Terzen das auseinanderhaltende Moment, das die Sekundtöne trennt, damit ſie nicht zu ſtark diſſonieren. Der Terz ſelbſt aber bedarf des Hinzutritts eines dritten Klanges nicht notwendig; Tonika, Terz und Oktave tönen ſchon für ſich allein zwar nicht klangreich, aber doch befriedigend, indem durch das Hinzutreten der Oktave dem ſchon für ſich wohllautenden Terzzweiklang, dem nur nach oben eine abſchließende Abrundung fehlt, dieſer Abſchluß in hinreichender Weiſe zuteil wird; es ſcheint dieſe Eigentümlichkeit der Terz eine Anomalie zu ſein, aber ſie beweiſt vielmehr das vorhin und ſchon früher Ausgeſprochene, daß die Terz wegen der kleinern Diſtanz ihrer Töne das iſt, was die vollautende Harmonie oder den Akkord bedingt. Dieſer eigentümliche Charakter der Terz zeigt ſich dann auch darin, daß im Septimenakkord (g h d f) eine Terz, d, h, wegfallen kann, ohne daß er aufhörte Akkord zu ſein; die eine überbleibende Terz läßt auch hier keine Leere empfinden. Das Geſetz, daß in einem Zuſammenklang keine Leere ſein darf, wenn er ein Akkord ſein ſoll, ſchließt aber auf der andern Seite eine Anwendung weiterer Intervalle in der Harmonie nicht aus; die weite Lage der Akkordtöne, z. B. e c g, c g e, g e c, e c g c uſw. kann vielmehr, teils wenn dieſe Akkorde eine über ihnen liegende Melodie begleiten, teils auch wenn ſie allein auftreten, von ſehr treffender Wirkung ſein, durch die

Digitized by Google

Helligkeit und Klarheit, welche durch dieſe Auseinanderhaltung der zuſammengehörenden Töne entſteht, oder durch den Ausdruck des Umfaſſenden, Großartigen, der eben dadurch hervorgebracht wird, daß wenige Töne einen weiten Raum des Tongebiets umſpannen; ja ſelbſt die bei dieſer Lage noch bleibende, freilich nur relative Leere kann zu dieſem Eindruck des Bedeutſamen mitwirken.

Nach ihrem Charakter und ihrer Bedeutung innerhalb eines ſich fortbewegenden Tonganzen unterſcheiden ſich die Akkorde nicht bloß in konſonierende und diſſonierende, ſondern zugleich einesteils in ſelbſtändige und ſich ſelbſt genügende, andernteils in unſelbſtändige, überleitende, Übergang und Auflöſung in andere Harmonieen poſtulierende Akkorde, welche letztern wiederum in verſchiedenen, teils nähern, teils entferntern Verwandtſchaftsverhältniſſen zu den erſtgenannten ſtehen. Selbſtändig ſind die ſogenannten Dur- oder Molldreiklänge, c e (es) g; jedoch haben ſie, wie dieſes eigentlich ſchon mit dem § 770 über den Schluß mit Terz und Quint Bemerkten geſagt iſt, dieſe Eigenſchaft nur, wenn die Oktave der Tonika hinzutritt. Wie der Fortgang durch die Intervalle der Prim, Terz, Quint, Oktav ſich ſelbſt genügender konkreter Wohllaut iſt, ſo auch ihr Zuſammenklang; er wird für ſich mit Befriedigung vernommen, er iſt der einfachſte Anfang und der einzige, ein Tonganzes wirklich abrundende und zu wirklichem Ende bringende Schluß, falls dieſer nicht ohne allen Akkord gemacht wird; er iſt der muſikaliſche Ausdruck abſoluter Befriedigtheit, der Sammlung, der Rückkehr in ſich ſelbſt, des Ruhens und Behagens, mit dem alle Bewegung austönt und verklingt. Heiterkräftig iſt natürlich nur der Durdreiklang, während der Molldreiklang dumpf, ernſt oder ſehnſüchtig ahnend ſich vernehmen läßt und daher auch am Schluß nicht ſo abſolut befriedigt wie der erſtere. Der Dreiklang mit Oktav kommt allerdings auch als überleitender Akkord vor, indem er anderen, nachfolgenden Akkorden, z. B. c f a c, c e g b, den Weg bahnt. Es iſt ein allgemeines Geſetz, daß von jedem Akkord aus, ſei es nun durch Änderung einzelner ſeiner Töne oder aller zuſammen in jeder Richtung fortgeſchritten werden kann, wenn der Fortgang nur natürlich iſt, welche Natürlichkeit namentlich, obwohl nicht ausſchließlich, dann vorhanden iſt, wenn wenigſtens an Einer Stelle der Fortgang eine (ſtetige) Halbtonbewegung (S. 95) iſt; von dieſem Geſetz macht der volle Dreiklang keine Ausnahme, aber

Digitized by Google

er unterſcheidet ſich doch dadurch, daß er auch für ſich gültig und befriedigend iſt, und er behält auch als überleitender Akkord einen Charakter natürlicher und ruhiger Harmonie, den andere Akkorde nicht haben. Unſelbſtändig, überleitend iſt bereits der Dreiklang ohne obere Oktav, weniger noch in ſeiner urſprünglichen Lage c e g, die unter gewiſſen Bedingungen einen ganz guten Schluß und einen durchaus befriedigenden Anfang gibt, aber ſchon mehr in ſeinen „Umkehrungen", die durch Hinabſetzung der Terz oder Quint unter die Tonika entſtehen, e g c (Sextakkord), g c e (Quartſextakkord); der letztere Akkord z. B. kann nicht für ſich ſelbſt beſtehen, er drängt zu dem Dominantdreiklang g h d, weil dieſer die einfachere natürlichere Form des im Terzintervall aufgebauten Akkords für ſich hat, notwendig hinab, oder breitet ſich die in ihm bereits vorhandene höhere Hebung (die Sext) vollends aus zum Dominantſeptimenakkord g h d f, um von da die Bewegung zu g c e zurück oder zu a c e oder andern nachfolgenden Akkorden fortzuſetzen. Der vorhin erwähnte Dominantdreiklang in ſeinen verſchiedenen Lagen und Umkehrungen iſt derjenige Akkord, zu welchem der auf der Tonika errichtete, „toniſche" Dreiklang am einfachſten und gewöhnlichſten übergeht, wie ſchon an ſich der Schritt von der Tonika zur Dominante von Natur der nächſte iſt; in ganz einfachen Tonſtücken können alle andern Akkorde fehlen, und auch in größeren Werken beſtehen die letzten Takte oft aus nichts Anderem als einem Wechſel dieſer einfachſten und nächſtliegenden Akkorde; je einfacher eine Tonreihe oder Melodie ſein will, deſto mehr darf ſie nur Wendungen machen, welche die Begleitung eben bloß dieſer Akkorde erfordern. Ein anderer Grund der engen Anziehung dieſer zwei Akkorde iſt der, daß der Dominantdreiklang (g h d, g d h) die große Septime oder den Leitton, der auf die nur einen Halbton entlegene Tonika (c) weiſt, in ſich enthält und daher von ihm aus der Fortgang zu der letztern unmittelbar naheliegt. Andere Fortgänge, wie z. B. vom toniſchen Dreiklang zum Dreiklang auf der zweiten oder vierten Stufe der Leiter oder von dieſen auf jenen zurück, ſind nicht ausgeſchloſſen, aber ſie ſind nicht notwendig und natürlich und daher namentlich für den Schluß eines Tonſtücks in der Regel nicht geeignet. Überleitende Akkorde ſind nun aber weiter vor allen die Septimen- (und Nonen-)Akkorde, weil ſie gebieteriſch die Auflöſung der in ihnen enthaltenen Spannung verlangen. Der wichtigſte und darum häufigſte

Digitized by Google

Septimenakkord ist der Dominantseptimenakkord, von C aus g h d f, welcher ganz bestimmt zum Übergang nach g c e drängt, weil die zu hoch hinaufgeschobene Septime zur Sext herabdrückt, obwohl von ihm z. B. auch direkt oder mittelst Umwandlung zum verminderten Septimenakkord (gis h d f) in A-Moll oder A-Dur übergegangen, oder zunächst ein anderer nächstliegender Septimenakkord, nach diesem wieder ein dritter usf. gesetzt werden kann, so daß die Auflösung sich verzögert und erst nach einer Reihe von Septimenakkorden erfolgt. Um der in ihm liegenden Unaufgelöstheit und Spannung willen kann weder dieser noch ein anderer Septimenakkord ein Tonstück schließen, in der Regel es auch nicht anfangen, obwohl in einzelnen Fällen, wie in Beethovens Prometheusouvertüre, ein eigentümlicher Effekt des Unerwarteten, heftig Aufprallenden damit erreicht wird; wohl aber kann inmitten eines Tonwerks länger auf ihm, namentlich in seiner ursprünglichen Lage, verweilt werden, um eine rasche, heftige pathetische Bewegung ihren Höhe- und Endpunkt in diesem Akkord finden zu lassen, der gerade vermöge seines gespannten, Lösung verlangenden Charakters sich ebenso dazu eignet, ein mächtiges Sich-zur-Höhe-Ringen, ein höchstes Durchdrungensein von Schmerz, Sehnsucht, Liebe auszudrücken, als dazu, einen Passus, in welchem solche Empfindungen sich lebendig aussprechen, zu beschließen und den Übergang zu einer wieder ruhigern Bewegung anzubahnen. Kaum weniger bedeutend ist der auf der großen Septime oder dem Leitton der Mollskala errichtete, bloß aus kleinen Terzen bestehende Vierklang, der sogenannte verminderte Septimenakkord (h d f as); er klingt seiner Zusammensetzung gemäß etwas enger, beklemmter, pathetischer, wollüstiger als der Dominantseptimenakkord, wiewohl auch noch gefällig; in Dur dagegen, mit großer oberer Terz (h d f a) hat er etwas weniger gleichförmig Abgerundetes, etwas Übergreifendes, Überschwellendkräftiges, jedoch nicht das Einleuchtende und Natürliche des gleichmäßiger gebauten verminderten Septimenakkords. Verwandt mit dem Durseptimenakkord auf dem Leitton, wiewohl weniger ungewöhnlichen Klangs, weil er nicht wie jener einen verengten, „verminderten" Dreiklang (h d f) hat, ist der Septimenakkord auf zweiter, dritter und sechster Stufe der Durleiter (d f a c usf.) oder auf erster, vierter und fünfter Stufe der (absteigenden) Molleiter (auch weicher Septimenakkord genannt); die Spannung ist bei diesem Akkord sehr groß, der Charakter des Unauf-

Digitized by Google

gelöſten tritt in ihm weit entſchiedener hervor als beim gewöhnlichen oder verminderten Septimenakkord, es fehlt durchaus der dieſen beiden eigene Reiz des Unentſchiedenen und des durch die Diſſonanz hindurchklingenden hellen Wohlklangs. Abſolut diſſonierend und daher nur als Übergangsakkorde zu gebrauchen ſind Akkorde, in denen Tonika und große Septim zuſammenkommen (c e g h, c es g h uſw.), wogegen unter den Nonenakkorden der große (der Durakkord g h d f a) einen ähnlichen nur noch kräftigern Eindruck zu großer Überfülle, zu weiten Übergreifens, wie der Durſeptimenakkord auf dem Leitton, der kleine aber (der Mollakkord, ... as) den des ſcharfen bittern Einſchneidens hervorbringt, daher auch die Nonenakkorde weſentlich Auflöſung verlangende, mit dringendſter Notwendigkeit zu andern überleitende Akkorde ſind. Verwandt mit den Septimenakkorden iſt endlich noch der ſogenannte verminderte Dreiklang (h d f, c es ges), durch ſeine zwei kleinen Terzen beengend und zugleich als Dreiklang weniger voll und daher unbefriedigter wirkend als jene, die er aber wegen ſeiner Verwandtſchaft mit ihnen bei weniger reicher Harmonie häufig erſetzt.

Eine eigene Stellung unter den überleitenden Akkorden nehmen Akkorde ein, die durch Veränderung von Tönen der Normalſkala entſtehen, nämlich einerſeits der übermäßige Dreiklang c e gis, welcher wegen zu großer Intervalle, wegen Überſchreitung der Quint mißfällt und daher den Eindruck einer zu hohen Schärfung des obern Tons hervorbringt; andererſeits der doppeltverminderte Dreiklang cis es g, entſtehend durch Hinaufrückung der Prim des Molldreiklangs, und endlich der hartverminderte Dreiklang c e ges, entſtehend durch Erhöhung der Terz des verminderten Dreiklangs. Als ganz beſonders drängende Übergangsakkorde ſind alle dieſe Akkorde ſehr wichtig, und unter ihnen beſonders der doppelt verminderte Dreiklang, der namentlich in der Lage es g cis oder cis g es energiſch auf den D-Durdreiklang und durch ihn hindurch weiter auf G-Dur oder G-Moll hintreibt. Alle dieſe Akkorde heißen, weil ſie durch Erhöhung von Tönen der Leiter entſtehen und alſo Töne in ſich haben, welche der normalen diatoniſchen Leiter fremd ſind, chromatiſche Akkorde, eine Benennung, die ebenſo auch den aus ihnen gebildeten, noch entſchiedener Auflöſung verlangenden Septimenakkorden (c e gis b oder g h dis f uſw.) zukommt. Verwandt mit dem geſchärften Drei-

Digitized by Google

klang oder, wenn die Terz ausfällt, Zweiklang (c gis) ist der Zweiklang mit erhöhter oder übermäßiger Sekund c dis (h cisis), gleichfalls nicht wohlgefällig, sondern Auflösung fordernd. Merkwürdig ist nun, was diesen Zweiklang und die übermäßige Quint betrifft, daß dieselben Zusammenklänge, wenn sie als kleine Sext (c as) oder kleine Terz (c es), d. h. wenn sie vermöge des ganzen Zusammenhangs einer Tonreihe nicht als erhöhte Dur-, sondern als Mollintervalle erscheinen, ganz und gar nichts von Mißfälligkeit oder gar Dissonanz mehr an sich haben; es ist auch dies ein klarer Beweis, daß in unserem Gehör, sobald es entwickelt und gebildet ist, eine sehr entschiedene Systematik, ein Hören des Einzelnen im strengsten Zusammenhang mit dem Ganzen stattfindet, vermöge dessen der Eindruck akustisch oder doch instrumental ganz identisch scheinender Töne ein ganz verschiedener, ja entgegengesetzter sein kann; geradeso hören wir auch Es-Dur als Skala auf der Terz von C-Moll, nicht aber als Skala auf Dis oder auf der Sekund von H-Dur, As als verwandt mit F, nicht als Gis, F als verwandt mit D-Moll usw. (§ 773). — Akkorde, die man Durchgangsakkorde nennen kann, entstehen durch die sogenannten Vorhalte, d. h. dadurch, daß bei der Aufeinanderfolge zweier Akkorde eine Stimme (z. B. d) des ersten Akkords (h f g d) nach Anschlagen zweier Stimmen (c und e) des zweiten Akkords (c e c) noch forttönt und die dritte Stimme (c) des zweiten daher erst nachträglich eintritt. Diese sich gleichsam verspätenden Töne oder Vorhalte dienen, wie nur in anderer Weise die geschärften Zusammenklänge, zur engeren Verknüpfung des Tonfortgangs und können ganz eigentümliche Effekte des Ineinanderüberfließens, einander nur allmählich Ablösens der Tonfolgen hervorbringen. Wiederum verwandt hiemit ist ein Akkord, den man überladenen Akkord nennen kann; auf einen Akkord folgt ein zweiter vollständig, aber es bleibt ein Ton des ersteren, sich gleichfalls verspätend, unter oder über diesem zweiten Akkorde stehen, oder tritt zu einem Akkord ein Ton hinzu, der erst Hauptton des folgenden Akkords werden soll, diesem also vorgreift (z. B. am Ende von Tonstücken die Tonika zum Dominantseptimenakkord). Ein solcher fremder Ton kann während einer längeren Reihe aufeinanderfolgender Akkorde liegen bleiben; solche Stellen heißen, wenn dieser Ton, sei es nun Tonika oder Dominant, in der Tiefe liegt, Orgelpunkt (weil auf diesem Instrument die Anwendung dieser Form sich ganz besonders leicht und wirksam an-

Digitized by Google

wenden läßt). Zufällige Akkorde endlich entstehen, wenn über einem liegenbleibenden Akkord (z. B. dem tonischen Dreiklang) eine melodische Folge (z. B. die Skala) sich bewegt und so der Akkord zum Teil mit Stufen der Tonleiter, die ihm an sich fremd sind, zusammentönt; diese Akkorde, da sie nur vorübergehende Zusammenklänge sind, werden kaum als Dissonanzen wahrgenommen, sind aber gleichfalls sehr wichtig und häufig, da sie einer beweglichen Melodie eine einfachere, ruhiger beharrende Harmonie zur Basis geben.

Aus dem über die verschiedenen Gattungen der Akkorde Bemerkten geht zugleich hervor, daß sich unter ihnen wesentliche Unterschiede finden in Bezug auf Einfachheit und Natürlichkeit. Alle über den Dur- oder Molldreiklang hinausgehenden, sowohl die Septimen- und die ihnen verwandten als die durch Hereinnahme leiterfremder Töne entstehenden Akkorde haben etwas Ungewöhnliches, Spannendes, Drängendes, etwas halb Trübes, halb Wollüstiges, und ebenso bringt ihr Gebrauch in die Tonverknüpfung, weil sie weit unmittelbarer als die Dreiklänge zur Auflösung in nächststehende, namentlich nur um Halbtöne entlegene Akkorde hinführen, einen Charakter teils des leidenschaftlich Drängenden, teils der weichen, innigen, reizenden, schmelzenden Kontinuität der einander ablösenden Töne, den der Fortgang in Dreiklängen nie so erreichen kann; dieser letztere ist ruhiger, heller, ernster, weniger sentimental pathetisch, aber auch unvermittelter, härter und schroffer. Es ergibt sich so rücksichtlich der Anwendung dieser Akkordgattungen ein Unterschied zwischen einer strengeren und weicheren Schreibart, deren erstere sich möglichst auf die Dreiklänge beschränkt, die zweite mit Vorliebe der Septimen- und chromatischen Akkorde sich bedient; es ist dies nichts Anderes als ein Unterschied zwischen direktem und indirektem Idealismus in der Harmonie, auf den der folgende Paragraph noch näher eingehen wird.

§ 775

Während die entweder stetig gerade fortlaufende oder in ver- 1
schiedenen Tonlagen und Intervallen hin und her gehende Bewegung auf der Tonleiter in der Musik das Moment des Linearen, des Umrisses vertritt, das Moment, aus welchem die Melodie sich bildet, vertritt die Harmonie das malerische Moment; sie entspricht

Digitized by Google

dem, was in der Malerei Licht- und Schattengebung, Helldunkel, Färbung ist; sie erhöht die Bestimmtheit und den Ausdruck der Tonbewegung, und sie ist dazu da, Fülle und Wärme, sowie strenge Einheit, kontinuierliche Verknüpfung, Verschmelzung und
2 Weichheit in sie zu bringen. An das Melodische knüpft sich in der Musik vorzugsweise, jedoch keineswegs in ausschließender Weise,
3 der direkte Idealismus an, an die Harmonie der indirekte, wie sie auch dasjenige Element der Musik ist, das durch die mit ihr gegebene Möglichkeit selbständiger Stimmenführung dem Prinzip der Individualisierung Rechnung trägt.

1. Als Hauptelemente des Tonmaterials haben sich bis jetzt ergeben die Bewegung auf den Einzeltönen der Skala und die Vereinigung der Töne zu Zusammenklängen und Akkorden; es ist nun zunächst anzugeben, wie sich diese beiden Elemente zueinander verhalten, und welche Bedeutung insbesondere dem zweiten, der Harmonie, zukomme. Die Bewegung auf der Skala durch Ganz- oder Halbtöne, durch größere oder kleinere Intervalle ist das, wovon alle Musik ausgeht. Es ist natürlich, daß der Mensch, der seiner Stimmung in Tönen Luft macht, oder den ein musikalisches Instrument, eine Syrinx, Flöte usw., zum Spiel einladet, zunächst an gar nichts Anderes denkt als an dieses Auf- und Abgehen in Tönen, an diesen Wechsel der Hebung, Senkung, der abermaligen Hebung usw., sei es nun daß er damit direkt eine Empfindung, die ihn gerade bewegt, ausdrücken, jauchzen, klagen, oder daß er zunächst nur spielen, eine in sich mannigfaltige Tonreihe hervorbringen will, deren Wendungen sein Gehör und seine Phantasie, letztere bildend und nachbildend zugleich, so lange folgen, bis ein Abschluß, ein Genughaben eintritt; sowohl die direkte, subjektive Empfindungs- als die freiere objektivere spielende Musik ist zunächst eben Tonwechsel, Tonreihe, Skalenbewegung, sei es nun kontinuierlich in geradem Tongange oder Lauf, oder diskontinuierlich zwischen größeren Intervallen hin- und hersuchend, herumgehend und herumspringend. Die Melodie haben wir damit zwar noch nicht, aber ihre Anfänge, das melodische Element der Musik, das Bilden einer so oder anders gestalteten Folge von Einzeltönen als eines für sich bestehenden, durch sich selbst befriedigenden musikalischen Ergusses der Empfindung und der Phantasie.

Digitized by Google

Dieſes Aneinanderreihen, Aneinanderfügen kann ganz zuſammenhangslos ſein, wie man Striche neben- und untereinander machen kann, die kein Bild geben, aber es kann auch Zuſammenhang haben und hat ihn immer, wo Empfindung und Phantaſie wirklich dabei ſind; die Empfindung ſtrebt in der Tonfolge ſich ſelbſt auszudrücken und drückt ihr daher mittelſt der tonbildenden Phantaſie ihren eigenen Charakter von Anfang bis zu Ende auf, die Phantaſie, wo ſie mehr nur ſpielt, ergeht ſich, um ſich zu beſchäftigen, nicht in diskreten Tonatomen (was nur der allererſte Anfang des Erwachens des muſikaliſchen Gehörs intereſſant findet), ſondern in Tonkombinationen, ſeien es nun Reihen hinauf und hinab oder Wechſel zwiſchen Intervallen, deren Beziehungen untereinander das Gehör anſprechen, Wechſel zwiſchen Höhe und Tiefe uſw. Wo nun aber eine ſolche mannigfaltige und in der Mannigfaltigkeit nur irgend inneren Bezug und Zuſammenhang an ſich tragende Tonfolge produziert wird, da wird gleichſam aus der an ſich unendlichen Menge möglicher Tonbewegungen eine beſtimmte charakteriſtiſche Richtung der Tonbewegung, eine in die Länge ſich fortziehende Tongeſtalt oder Tonfigur herausgeſchnitten, es iſt eine ſo oder anders fortgehende, ſich ſo oder anders drehende und wendende Linie da, die unter der Vorausſetzung, daß unter (oder auch über) ſie noch etwas Weiteres, den leeren Raum unter (über) ihr paſſend Ausfüllendes hinzutreten werde, gleich auch als ein Umriß, als eine einen ausgefüllten Raum begrenzende Linie bezeichnet werden kann. Die Bewegung auf der Skala und ihren Intervallen zeichnet etwas hinein in das Reich der Töne, ſie produziert ein charakteriſtiſches Bild, das ſchon an ſich ſelbſt etwas iſt, etwas darſtellt und bedeutet, mag es nun direkter Ausdruck einer beſtimmten Empfindung, alſo materiell bedeutend oder mehr nur Kombination von Tönen, die Gehör und Einbildungskraft anſpricht und beſchäftigt, alſo von formeller Natur und Bedeutſamkeit, oder Beides zugleich ſein. Auch das iſt nicht zu bezweifeln, daß eine ſolche Tonfolge bereits eines beſtimmten, energiſchen Ausdrucks fähig iſt, daß die mannigfaltigſten Nuancen der Stimmung und Empfindung ſich in ſie legen können, namentlich wenn noch von den Mitteln, welche der Rhythmus und die verſchiedene Stärke des Anſchlagens der Töne darbieten, Gebrauch gemacht wird, ſowie endlich auch dieſes nicht, daß eine ſolche Tonfolge, je nachdem ſie geſtaltet iſt, ganz für ſich allein den engſten und befriedigendſten Zuſammenhang aller ihrer einzelnen Sätze

Digitized by Google

und Satzteile haben und so auch von dieser Seite her den Eindruck eines in sich abgeschlossenen Kunstwerks machen kann. — Aber etwas, das in der bloßen Tonfolge nicht schon gegeben ist, kommt in der Harmonie hinzu, die Bestimmtheit, die konkrete Mannigfaltigkeit und konkrete Wirkung, die im Zusammenklang selbst und ebenso in den Übergängen der Zusammenklänge untereinander, in der Harmoniefolge gegeben ist. Die bloße Tonfolge ist, außer da, wo sie die wesentlichen Intervalle anschlägt, eine freie, subjektive, sie ist ein Wechsel von Fortschreitungen, der ebensogut auch ein anderer sein könnte, es ist keine akustisch strenge Notwendigkeit und Bestimmtheit, es ist kein Tonverhältnis darin, das als ein wesentliches, als ein unmittelbar *schon an sich* im Gehör liegendes und von ihm gefordertes gefühlt würde; das hat erst die Harmonie, denn in ihr treten auf Grund der natürlichen Organisation des Gehörs, welches die eine Tonverbindung als mehr oder weniger konsonierend, die andere als mehr oder weniger dissonierend, die eine als in sich ruhend, voll, gesättigt, eine andere als für sich unbefriedigend, zu einer andern forttreibend, den einen Akkordfortgang als natürlich, erlaubt, begründet und klar, den andern als das Gegenteil hievon empfindet, gerade jene Tonverhältnisse hervor, welche die bloße Tonfolge nicht hat; das Ohr trifft hier auf ein Nach- und Nebeneinander nicht bloß von Tönen, sondern von Tonverbindungen und Akkordfolgen, deren jede es in vollster Bestimmtheit so oder so, als gefällig oder als mißfällig, als beruhigend oder als spannend, als festhaltend oder als fortleitend, als normal oder als nichtnormal fühlt; in der Harmonie erst *kommen Tonverhältnisse hervor, die von Natur so oder anders wirken*, in ihr erst verkörpert oder objektiviert sich geradezu die natürliche Gesetzmäßigkeit der ganzen akustischen Organisation des Menschen, sie erst läßt dem Ohr Töne in Verbindungen entgegenklingen, die es selbst fordert, von denen es selbst naturgemäß einen qualitativ bestimmten Eindruck hat, sie bringt weit mehr als die einfache Tonfolge in die Musik ein Naturschönes, ein von Natur Charakteristisches, ein von Natur sogleich bestimmte Eindrücke Erregendes, wie ganz dasselbe, nur mit weniger bestimmtem sinnlichem Eindruck, durch die Farben und ihre Verbindungen in der Malerei geschieht. Die Bewegung in der Skala oder in Intervallen derselben ist wohl auch natürlich, ansprechend, auch in irgendeiner Weise charakteristisch, aber sie ist es in weniger ausge-

Digitized by Google

ſprochener Weiſe; die ſpezifiſchen akuſtiſchen Unterſchiede und Eindrücke des Gefälligen und Mißfälligen, des Geſetzmäßigen uſw. gibt erſt die Harmonie, und darum erſcheint uns die Tonfolge für ſich allein, ſelbſt wenn ſie an ſich charakteriſtiſch geformt iſt, doch zu unbeſtimmt, zu ſchwebend, ja unmotiviert und willkürlich; wir wollen, die Tonfolge ſolle zugleich eine Harmoniefolge ſein, durch welche das Ganze größere Beſtimmtheit des Klangs und Eindrucks und ſtrengere Motivierung des Fortgangs und Fortſchritts erhalte, durch welche namentlich ſowohl Erhebung und Aufſchwung als Nachlaſſen und Zurruhekommen der Melodiebewegung beſtimmt angedeutet werde; wir verlangen, die Tonfolge ſolle auf der an ſich klaren und geſetzmäßigen Baſis der Harmonie ſich bewegen, ſie ſolle aus ihr emporwachſen und mit ihr in Einheit ſich erhalten, ſtatt für ſich allein im Unbeſtimmten ſich ergehen zu wollen; Tonfolge ohne Harmonie iſt wie ein Gedanke, deſſen nähere Vermittlung und Begründung durch einen Zuſammenhang mit dem allgemeinen Gedanken- und Erkenntnisſyſtem vermißt wird, ſie ſchwebt wie der Vogel in der Luft, in deſſen Bewegungen wir eine natürliche Geſetzmäßigkeit wohl vorausſetzen, aber dieſelbe doch nicht erkennen, ſo daß ſie uns unverſtanden bleiben und uns willkürlich, zufällig erſcheinen. Die Harmonie gewährt dann fürs Zweite *eine konkrete Mannigfaltigkeit von Klängen, von Färbungen der Töne*, welche die bloße Tonfolge in dieſer Weiſe nicht hat; ſie führt in den verſchiedenartigen Akkorden, ſowie in ihren verſchiedenen Lagen und Umkehrungen, eine Reihe von Klangbildern an uns vorüber, die ſo ſprechend und charakteriſtiſch ſind, daß die Muſik Harmoniefolgen ſogar ohne melodiſchen Überbau anwenden kann, wiewohl nur als Ausnahme und auch da nicht ohne gewiſſe natürlich anſprechende Intervallfortgänge, ſei es nun in der oberſten Stimme (ſo im Andante der Don Juan-Ouvertüre) oder in der zweiten Hauptſtimme, im Baſſe. Dieſelbe Mannigfaltigkeit bringt die Harmonie auch von den einzelnen Klängen abgeſehen in den Fortgang des Ganzen, ſie kann, je nachdem die Akkordfolgen einfacher und leichter oder künſtlicher, weniger natürlich und unmittelbar einleuchtend ſind, dem Fortſchritt des Tonwerks den Charakter des Leichten, Fließenden und Klaren, nicht minder aber auch den Charakter einer ernſten, ſchweren, an ſich haltenden, verwickelten, dunkeln, oder einer einſchneidenden, ſchroffen Bewegung verleihen, ſie kann mit Beidem abwech-

Digitized by Google

seln und so Gegensätze und Kontraste in die ganze Tonbewegung bringen, wie Licht und Schatten, helle und dunkle Färbung; sie kann desgleichen auch an einzelnen Punkten der Tonfolge mittelst Konsonanz und Dissonanz das Element des Gegensatzes, der Entzweiung, der Spannung auftreten lassen, und auch dieses wiederum in den verschiedensten Graden von der leisesten Andeutung einer Beklemmung an bis hinauf zur erschütterndsten und zerreißendsten Darstellung des Schmerzes. Alles was dem rein Einfachen und Unmittelbaren gegenüber in das Gebiet der konkreten Mannigfaltigkeit gehört, spezifischer Ausdruck, Bedeutung, Tiefe, erhöhte Kraft, drastische Wirkung, Intensität, Energie, steht der Harmonie zu Gebot und wird durch sie vollkommen erreicht; sie malt mit Licht und Schatten, mit Farbe und Farbenmischung, Dasjenige, was die melodische Tonfolge nur andeutet und ahnen läßt, sie belebt die Zeichnung, sie fügt zur Linearbewegung eine Flächenbewegung, sie läßt mit dem Tone das ganze Tonsystem fortrücken in stets wechselnden Stellungen und Verbindungen, welche genauer erklären und schärfer markieren, was die Tonfolge mit ihren Gängen und Wendungen beabsichtigt. Dazu kommt aber auch, von diesen qualitativen Elementen abgesehen, drittens ein quantitatives, das freilich selbst wieder sogleich in ein qualitatives umschlägt, nämlich die Ausfüllung des neben der Skalenbewegung für das Gefühl übrigbleibenden leeren Raums durch verwandte, mitfortschreitende Klänge. Diese Füllung ist gar nicht etwa bloß dazu da, ein Gefühl der Leere, das bei bloßer Melodiebewegung entstehen kann, ferne zu halten, sondern sie hat auch positive Bedeutung; die Ausfüllung jenes Raums durch verwandte höhere und tiefere Klänge gibt erst wahre Musik; sie erst ist es, worin die Tonerzeugung vollständig sich realisiert, d. h. wodurch ein wahres, von allen Seiten her an die Seele herankommendes Erklingen der stillen Materie hervorgebracht und so der Geist nicht nur von Einzeltönen berührt, sondern in das Tonreich selbst ganz hineingerückt, in das Tonmeer hineingetaucht, erst ganz und vollkommen in musikalische Erregung und Stimmung versetzt wird. Der einfachen Tonbewegung fehlt immer noch etwas zur Musik im eigentlichen Sinne, weil (vgl. § 757) eben nur dann Gehör und Gefühl nach ihrer ganzen Erregungsfähigkeit, im ganzen Bereich dieser Erregungsfähigkeit wirklich erregt, nur dann alle höheren und tieferen Saiten des Inneren wirklich angeschlagen, nur dann Gemüt und Phantasie ganz

Digitized by Google

und bis auf den Grund nach allen Dimensionen hin ergriffen und in Anspruch genommen werden, wenn mit den verschiedenen Tonfolgen zugleich verschiedene Tonlagen mit ihren eigentümlichen Wirkungen ertönen. Ohne die Füllung durch Harmonie ist daher auch die volle Lebenswärme, die ganze zum Herzen dringende seelenvolle Innigkeit nicht da, und es ist, soviel auch in dieser Beziehung schon die einfache Tonfolge gerade durch (kunstlose) Einfachheit zu leisten vermag, doch ein rein vergebliches, in Unnatur ausartendes Unternehmen, wenn die melodische Bewegung dieselbe um jeden Preis durch sich allein hervorbringen, wenn sie da, wo es einmal nicht geht, durch künstliche Mittel des Zitterns, des seufzenden Verklingens usw. die der Harmonie vorzugsweise zugehörigen Wirkungen sich selbst zueignen will. Zu dieser spezifisch musikalischen seelenvollen Wirkung der Harmonie trägt aber zugleich auch eine andere im Bisherigen noch nicht berührte Eigentümlichkeit bei. Die Harmonie tritt zur Melodie wohl als konkretes, bestimmter motivierendes und wirkendes Element hinzu, aber sie ist nach einer andern Seite hin auch wiederum ihr gegenüber ein Unbestimmtes, wie die Farbe gegenüber von der Zeichnung; die Melodie zeichnet der Seele eine bestimmte Richtung der Tonbewegung vor, einen Gang, dessen Wendungen die Phantasie überall in vollster Klarheit und Distinktheit folgen kann; die Harmonie dagegen schmilzt mehrere Töne zu Einem Klang zusammen, die Harmoniefolge läßt der Phantasie nicht die Zeit, jedem einzelnen Übergang der Töne des einen Akkords in die des nachfolgenden direkt zu folgen, es ist so in der Harmonie etwas Dunkles, Undurchsichtiges, Geheimes, eine Weichheit ohne schärfere Umrisse, sie wirkt eben durch dieses unbestimmte romantische Wogen auf das Gemüt als solches, sie tut hiedurch zu der Einzelerregung, wie sie die Melodie vorzeichnet, eine über das Innere nach allen Seiten sich verbreitende Gesamterregung hinzu, sie gibt zur bestimmten Musik Musik überhaupt, sie hüllt die klar dahinschreitende Tonfolge in ein magisches Helldunkel von Klängen ein, die wie Geister in dunklem Hintergrunde sie umschweben, um ihre Bewegung in schönem, aber stillem Einklange zu begleiten. Wenn wir somit genötigt sind, der Harmonie zwei scheinbar ganz entgegengesetzte Bedeutungen beizulegen, die Bedeutung scharfer Charakteristik und weicher seelenvoller Innigkeit, so ergibt sich ganz Dasselbe auch noch von anderer Seite her; wie die Harmonie kräftige Ton-

Digitized by Google

massen auf einzelne Punkte werfen und diese dadurch stark markieren und hervorheben, wie sie hiedurch in das Ganze einer Tonbewegung besonders hervortretende Einschnitte bringen kann, so vermittelt sie umgekehrt auch die Stetigkeit, den Fluß, die Bindung und Verschmelzung der Teile, sie verwandelt das bloße Nacheinander der Töne in ein zusammenhängendes, zusammenfließendes Ineinander, innerhalb dessen Alles kontinuierlich zusammenhängt, Eines aus dem Andern sich entwickelt, Eines ins Andere hinüberführt, sie kann wohl wie die Melodie größere oder kleinere Intervalle überspringen, unruhig hin und her gehen, ja sogar selbst erst durch ihren bewegteren Rhythmus stärkere Lebendigkeit zur Melodie hinzubringen, aber sie kann ebenso auch für die lebhaftere diskretere Bewegung der Melodie eine in einfachem, ruhigem, gebundenem Hinundherschreiten fortrückende Begleitung abgeben, sie kann einer größeren oder kleineren Reihe von Tönen der Melodie einen oder wenige Akkorde unterlegen, sie kann liegen bleiben oder sich nur wenig verschieben, während die Melodie auf verschiedenen Intervallen auf- und absteigt, so daß die mannigfaltige Beweglichkeit und Unruhe der Melodie an ihr eine einfache und vereinfachende, das Viele zusammenhaltende und bindende, das Mannigfaltige verschmelzende Unterlage erhält; die Melodie spaltet sich in der Regel wie eine mannigfaltigst gewundene und gebrochene Linie in ein Nacheinander einzelner einander ablösender kleinerer Punkte, die aus der Tonreihe aufsteigen, die Harmonie arbeitet mehr im Großen und Breiten, sie legt der kleinteiligen punktuellen Bewegung eine weniger geteilte, in größeren Absätzen, in längeren Windungen sich fortziehende Massenbewegung unter, die sich der ersteren überall anschmiegt, aber doch ein Band der Einheit um sie herschlingt, durch welches Stetigkeit und Zusammenhang in das Ganze gebracht wird.

2. Die Musik, obwohl das Gefühl und damit vorzugsweise das Individuelle der Empfindungen, Stimmungen, Affekte, ihr Gebiet ausmacht, steht doch in Beziehung auf die Gesetze der künstlerischen Behandlung und Darstellung wesentlich auf der Seite des direkten Idealismus, sie kann nur harmonische oder die Disharmonie sogleich wieder auflösende Tonfolgen und Tonverbindungen dulden, sie kann nichts Häßliches sich fixieren lassen (§ 765), sie fordert, daß das Einzelne und das Ganze schön sei, in Wohlklang und Ebenmaß sich bewege, sie hat

Digitized by Google

es mit dem Gehör zu tun, das den Mißklang direkt als Verletzung fühlt und die Seele ihn als solchen fühlen läßt. Ganz ausgeschlossen ist aber damit (wie derselbe Paragraph es ausspricht) der indirekte Idealismus nicht, wie sich dieses einfach schon darin ankündigt, daß das musikalische Gefühl neben dem direkten auch einen indirekten, d. h. erst aus der Lösung einer verwundenden Dissonanz sich herstellenden Wohlklang nicht nur duldet, sondern mit Wohlgefallen und Interesse aufnimmt. Der Harmonie fällt (vom Rhythmus hier noch abgesehen) das Moment des indirekten Idealismus vorzugsweise zu wegen der markierten Bestimmtheit, die ihr eigen ist, wegen ihrer Fähigkeit, mannigfache und starke Farben, Kontraste, Gegensätze auf die Bahn zu bringen. Aber auch von der Melodie ist es nicht ausgeschlossen, sobald sie den natürlicheren und einfacheren Gang in schön gewundener, einfach klar gezeichneter Linie verläßt und statt dessen in weiten Intervallen, in unerwarteten Wendungen, Sprüngen, Stößen oder sonstigen dem einfach Schönen fremden Bewegungen sich ergeht; nur hat auch hier die Harmonie mitzuwirken, teils um die Melodie im Ausdruck dessen was sie sagen will zu unterstützen, teils um zu verhüten, daß die Abweichung der Melodie vom Typus des einfach Schönen nicht ins Unschöne gerate; die Harmonie vertritt im letztern Fall das Prinzip des direkten Idealismus neben dem des indirekten, indem sie sich der exzessiven Bewegung der Melodie als wohlklingende und in strenger Gesetzmäßigkeit fortschreitende Basis unterlegt. Geht die Individualisierung nach der Seite des Komischen, des Humors, der Keckheit, Lustigkeit usw., so wird sie vorzugsweise dem leichtbeweglichen Elemente der Melodie zufallen; ist sie aber mehr ernster, schwerer Natur, handelt es sich um Veranschaulichung tieferer, schrofferer, das Innerste aufwühlender, gewaltsamer Erregungen und Erschütterungen, so hat die Harmonie die reichen Mittel aufzubieten, die ihr zu Gebot stehen. Das einfach Schöne, die reine gegensatzlose Idealität gehört zunächst der Melodie an, weil schärfere Charakteristik und Bewegung in Gegensätzen ihr teils ganz fremd, teils wenigstens nicht natürlich ist; aber auch die Harmonie muß, wenn in einem Tonwerk die reine Idealität sprechend hervortreten soll, dazu mitwirken, sei es nun durch Einfachheit und Helligkeit der Akkordfolge oder durch den ihr eigentümlichen Schmelz und Wohllaut; wir wollen zwar von der Harmonie nicht bloß dieses, weil wir wissen, daß sie noch Weiteres leisten kann, aber wir

Digitized by Google

müſſen anerkennen, daß auch dieſe direkt ideale, klare und weiche Harmonie eine für ſich beſtehende und berechtigte Kunſtform bildet, in welcher das unterſcheidende ideale Weſen der Muſik den übrigen Künſten gegenüber zu ſeinem eigentlichſten Ausdruck gelangt.

3. Ein Gegner der Harmonie war J. J. Rouſſeau; er ſprach den Verdacht aus, alle Harmonie ſei am Ende nur eine gotiſche barbariſche Erfindung, die gar nie gemacht worden wäre, wenn die neueren Völker mehr Gefühl für die wahren Schönheiten der Kunſt, für wahrhaft natürliche und rührende Muſik beſäßen, wie die feingebildeten Griechen, deren Muſik ohne Harmonie ſo wunderbare, unſere dagegen mit Harmonie ſo ſchwache Wirkungen gehabt habe. Daß in einem Lande wie Frankreich, das allerdings (von Volksgeſängen abgeſehen) nicht Heimat wahrhaft natürlicher und rührender Muſik iſt, und in einem Jahrhunderte, wie das vorige, in welchem allerdings Rückkehr von übertriebenem Kultus der Harmonie zur melodiſchen Einfachheit not tat, von einem Manne, der überall das Recht des unmittelbaren Gefühls vertrat, ſolche Anſichten aufgeſtellt wurden, kann nicht auffallen. Nur auf Eines hätte Rouſſeau ſich nicht berufen ſollen, auf die griechiſche Muſik. Sah denn er, der Mann der individuellen Freiheit, nicht, welch großer Fortſchritt zur Freiheit darin liegt, daß mittelſt der Harmonie innerhalb mehrſtimmigen Geſangs jede Einzelſtimme ihren eigenen Weg gehen, ſelbſtändig neben und mit den andern ſingen, ſelbſttätig zu vollerer, großartigerer Geſtaltung des Ganzen mitwirken kann? Einſtimmigkeit löſt alle Individualität ins Ganze auf, läßt alle perſönlichen Unterſchiede im Allgemeinen aufgehen, bringt aber eben hiemit doch nur ein unterſchiedsloſes, wenig gegliedertes Ganzes von wenig Ballaſt und Volumen, von wenig Gewicht und Umfang hervor, ganz wie der griechiſche Staat, der groß war durch das Aufgehen der Individuen im Ganzen und klein war durch die fehlende Ausbildung der individuellen Lebenskreiſe. Man ſagt, in rein germaniſchen Ländern ſinge das Volk überall mehrſtimmig, in romaniſchen in der Regel einſtimmig; was läge darin Anderes als der Unterſchied des germaniſchen Sinnes für Individualität, der auch im Singen ſelbſtändig ſein will und nur an einem durch Sonderung der Stimmen individuell belebten Geſange Freude empfindet, vom romaniſchen Charakter, der zu dieſer Hochhaltung der Individualität nie gekommen iſt? Ebenſo iſt dieſe Vorliebe des germaniſchen Geiſtes für Harmonie

Digitized by Google

wesentlich begründet nicht, wie Rousseau meint, in den groben und stumpfen Organen dieses nordischen Volkes, die mehr durch Stärke und Getöse der Stimmen als durch die Süßigkeit der Akzente und die Biegungen der Melodie gerührt werden müssen — Harmonie und Gebrüll sind sehr verschiedene Dinge —, sondern sie ist begründet durch das innigere und tiefere deutsche Gemüt, das weicher, voller, umfassender angeregt sein will als durch bloße Melodie. Die Melodie ist freilich Anfang und Ende aller Musik, mit ihr steht und fällt die Musik, was von der Harmonie nicht gesagt werden kann, aber sie ist eben nur der Anfang, das primitiv Einfache, das eine Erfüllung durch Harmonie fordert, und nur das Ende, nur das Resultat, das nur dann festen Halt, klaren und motivierten Gang gewinnen kann, wenn es aus der Harmonie und ihrer Folge wie die Blüte aus Stamm und Zweigen emporwächst und von ihr getragen wird. Harmonische Musik ist ein Bild der ideedurchdrungenen Welt, des ganzen großartig nach allen Dimensionen sich ausbreitenden, nach allen Richtungen fest und schön in sich zusammenhängenden und geordneten, überall konkrete Einzelgestaltungen aus seinem Schoße an die Oberfläche hervortreibenden Universums; die Melodie ist die Einzelgestalt, die Harmonie das Ganze, auf dem sie ruht und dessen Teil und Glied sie ist; nur der vom Ganzen losgerissene, einsam in sich selbst zurückgezogene, und damit doch zugleich des wahren individuellen Lebens, der unendlich empfänglichen, sich im Ganzen und das Ganze in sich fühlenden Gemütstiefe verlustig gegangene Geist war im Stande, in der Melodie, in der frei in Lüften schwebenden, die einzig wahre Musik erkennen zu wollen.

§ 776

Die Musik als Bewegung in der Zeit bedarf für ihre einzelnen 1
Töne eine bestimmte, größere oder kleinere Zeitdauer, zwischen deren Maximum und Minimum eine Reihe der verschiedensten Tonzeitmaße liegt. Das Zeitmaß der einzelnen Töne ist innerhalb eines Tonganzen entweder ein durchgehends identisches, oder müssen, wenn das Tonganze Töne von verschiedener Zeitdauer (entweder nacheinander oder gleichzeitig) enthält, die Zeitmaße seiner Töne wenigstens gleichartige, proportionale Zeitmaße sein, die sich durch

Digitized by Google

numeriſche Teilung auf ein gleiches Grundmaß zurückführen laſſen. Die aus dieſem Verhältnis der Identität oder Proportionalität der Tonzeitmaße reſultierende geregelte Bewegung der Tonreihe und ihrer einzelnen Glieder iſt ihr Rhythmus. Die Regelmäßigkeit des Rhythmus wird vollendet und damit feſte Ordnung und klare Gliederung in die Geſamtbewegung der Tonreihe gebracht durch den Takt, durch den Aufbau des Ganzen in ſtetig aufeinander folgenden kleinen Zeitabſchnitten von durchaus gleicher Dauer und von durchaus gleichem Zeitmaß ihrer einzelnen Glieder, welchem als beherrſchendem Grundmaß die verſchiedenen Zeitlängen der einzelnen Töne des Abſchnitts entweder direkt entſprechen oder
2 indirekt proportional ſich unterordnen. Nicht minder weſentlich als geregeltes Zeitmaß iſt für die muſikaliſch rhythmiſche Bewegung die Belebtheit, die in ſie gebracht wird durch den auf einzelne rhythmiſche Glieder oder Taktteile gelegten Akzent und durch den hiemit gegebenen periodiſchen Wechſel von Hebung und Senkung, akzentuierten und nichtakzentuierten Gliedern der Reihe. Je nach dem numeriſchen Verhältniſſe der letztern zu den erſtern innerhalb des Takts beſtimmen ſich die verſchiedenen Taktarten. Die
3 (abſolute) Größe der Zeitdauer der einzelnen Takte oder ihrer Glieder ergibt das Tempo des Ganzen mit ſeinen verſchiedenen Gattungen und Arten.

1. Der vorhergehende Paragraph führte ſchon zu einer Berührung des verſchiedenen Zeitverhältniſſes, in welchem zuſammenklingende Töne und Tonreihen zueinander ſtehen können; in der Lehre von der Harmonie treten zuerſt ſolche Verhältniſſe hervor, und wir haben daher die genauere Beſprechung derſelben, ohne welche auch das Weſen der Melodie nicht vollſtändig behandelt werden kann, hier anzureihen. Auszugehen iſt von der verſchiedenen Zeitdauer der Töne überhaupt und dann von hier aus zu ſehen, wie aus dieſer ganz abſtrakten Grundlage die reiche Gliederung der metriſchen und rhythmiſchen Verhältniſſe (der Kürze wegen befaſſen wir ſonſt alles hieher Gehörige unter „Rhythmik") ſich ergibt. — Der Einzelton für ſich, ohne oder mit be-

Digitized by Google

gleitendem Akkord, kann an ſich eine Länge oder Kürze von nicht näher zu beſtimmender Größe haben; hierüber läßt ſich im Allgemeinen nur dieſes ſagen, daß die Länge des Tons (mit Ausnahme des Orgelpunkts — und ſelbſt hier darf ſie nicht zu groß ſein —) ihre Grenze findet an der Forderung, daß die einzelnen Töne die Bewegung des Ganzen nicht durch ihre Länge übermäßig verlangſamen, oder mit langen Aufenthalten hemmend unterbrechen, wie andererſeits die Kürze des Tons an der deutlichen Vernehmlichkeit und Unterſcheidbarkeit, die mit der Kürze ſtetig abnimmt, ihr Maß hat. Der Satz, daß zwiſchen dieſen beiden Äußerſten eine Reihe von Zeitmaßen liegt, unter welchen gewählt werden kann, bedarf keiner näheren Erörterung; es braucht zu ihm bloß hinzugefügt zu werden, daß in der Wirklichkeit die an ſich unendliche Zahl dieſer Zeitmaße ſich auf wenige reduziert, weil die feineren Unterſchiede unter ihnen nicht mehr wahrgenommen werden können. Gehen wir vom Einzelton zu einem Nach- und Miteinander von Tönen fort, ſo können ſie alle wohl dieſelbe Zeitlänge haben; das Ganze erhält hiedurch den Charakter vollkommen gleichartiger ruhiger Bewegung, die aber, wenn ſie ausſchließlich und überall angewandt werden wollte, natürlich ſich als einförmig und ſchleppend darſtellen müßte. *Verſchiedene Zeitdauer* wird daher das Vorherrſchende ſein; dieſe Verſchiedenheit aber kann ſich gleichfalls beziehen entweder auf die Töne in ihrem Nacheinander oder in ihrem Miteinander, indem auch Töne von verſchiedener Dauer zuſammenklingen können, wie wir ſchon in § 774 bei der Lehre von den konſonierenden und diſſonierenden Intervallen Ähnliches in bezug auf die tonerzeugenden Schwingungsverhältniſſe geſehen haben. Dieſe verſchiedene Zeitdauer darf nun in der Muſik nicht ohne Regel und Geſetz ſein, eine vollkommen diſparate Dauer der Einzeltöne innerhalb einer Tonreihe würde dieſelbe aller Einheit, aller Gleichmäßigkeit und *Symmetrie* berauben, und nichts liegt denn auch tiefer in der menſchlichen Natur als das unwillkürliche Verlangen, eine Tonfolge nach Einem beſtimmten Zeitmaß ſich bewegen zu hören; ſelbſt wo der muſikaliſche Sinn noch wenig entwickelt iſt, bei Kindern, für Harmonie und eigentliche Melodie unempfänglichen Völkern oder Individuen, für die „der Takt das Einzige iſt, was ſie in der Muſik hören, weil's einem da ſo recht in die Beine fährt", findet ſich für gleichförmig rhythmiſche Bewegung eine Empfänglichkeit, über deren Zuſammenhang mit allgemeineren,

Digitized by Google

durch das ganze Natur- und Geistesleben hindurchgehenden Bewegungs- und Bildungsgesetzen § 754 zu vergleichen ist. Zunächst jedoch ist diese Symmetrie nur in einer ganz allgemeinen Weise gefordert, in welcher sie noch nicht das ist, was wir nachher als Taktmäßigkeit bezeichnen; es ist zunächst nur so viel unbedingtes Postulat, daß die Dauer der längern und kürzern Töne innerhalb einer Tonfolge eine gewisse Proportion unter sich habe; es kann (rezitativische) Tonfolgen geben und gibt wirklich solche, nicht nur in der alten, sondern auch in der neuern Musik, die ohne Takt mit einer solchen allgemeinen Proportion der Tondauer sich begnügen; es ist genug, daß die kürzern und längern Tonzeiten sich in einfacher Weise auf ein ihnen gemeinschaftlich zu Grunde liegendes Zeitmaß reduzieren lassen, daß z. B. die Dauer der kürzern Töne die Hälfte oder das Viertel, das Drittel oder Sechstel oder auch etwa das Fünftel der Dauer des längeren sei; solche Proportionen der Zeitlängen sind auch hier, wie bei den Tonschwingungen, natürlich, naheliegend, leicht zu erfassen und zu übersehen, sie wahren die Regelmäßigkeit der Tonbewegung in ihrem Nacheinander, und sie machen es möglich, längere und kürzere Töne, die gleichzeitig erklingen, klar zusammenzufassen, indem die kürzeren einfach aliquote Teile der längern sind und sich daher unter diese leicht wie unter die höhere zusammenfassende Einheit subsumieren lassen. Ausnahmen von dieser numerischen Proportionalität der Töne können nur in besondern Fällen, wo z. B. das Tempo eines Tonstücks sich stetig beschleunigt oder verlangsamt, oder wo durch verlängerte Zeitdauer eine einzelne Stelle einer Tonreihe stärker hervorzuheben ist, gestattet werden. Indes auch eine die Proportionalität der Zeitdauer der Einzeltöne streng einhaltende Rhythmik, die hiebei stehen bleibt und nicht zur Taktmäßigkeit fortgeht, kann, falls sie nicht etwa am Rhythmus der Rede, am Metrum der Poesie, welcher die Musik sich anschließt, einen festen Haltpunkt gewinnt, nicht befriedigen. Sie liegt einmal nicht in der Natur — denn die Natur verlangt durchaus gleichförmiges Fortgehen einer einmal begonnenen Erregung bis zu ihrem Verklingen, da Ungleichförmigkeit ein Abbrechen einer bereits eingeschlagenen Richtung und somit eine nur mit Sträuben und Widerwillen aufgenommene Störung ist, wogegen fortgesetzte Gleichförmigkeit der Bewegung den Genuß gewährt, einer Erregungsweise, die einmal angeschlagen ist, nun ein für allemal, bis das Ganze zu Ende ist, frei zu folgen und sich hinzu-

Digitized by Google

geben, ohne jeden Augenblick wieder aus ihr durch ein anderes Maß herausgeschnellt zu werden; — sie liegt ebensowenig im Wesen des Geistes; nur eine Empfindsamkeit, die in Einzelheiten sich verliert, kann die nichtgeregelte Bewegung der geregelten schlechthin vorziehen, die geregelte ist einerseits in Wahrheit die freiere, da wir eine nach festem Maße vor sich gehende Bewegung leichter fassen und überschauen, sie ist andererseits die gemessenere und damit kräftigere Art der Bewegung, die das Einzelne nicht einseitig für sich hervortreten läßt, sondern es dem Ganzen unterordnet. Wir können daher in die Lobsprüche, die z. B. Krause dem „wandelnden freien Zeitmaß" spendet, nicht einstimmen; wir müssen vielmehr, ohne die Bedeutung, die der freie Rhythmus besonders für deklamatorische Musik hat, irgend zu verkennen, darauf beharren, daß gleichförmiges Zeitmaß, wie es im Takte sich realisiert, die höchste Form des Rhythmus ist, welche die Musik davor bewahrt, in eine verschwommene Empfindungsmalerei zu verfallen; die Musik ist nicht die unbestimmt aufundabwogende Empfindung selbst, sondern ihre künstlerische Darstellung, ihre objektive Verkörperung, sie würde ohne gleichmäßig beharrenden Rhythmus gerade diese Objektivität verlieren und in das Empfindungsleben selbst unterschiedslos zurückfallen, statt es klar und gesetzmäßig zu veranschaulichen. Eine gewisse ebenmäßige Bewegung ist natürlich dem „Aufundab" der Empfindung nicht schlechthin fremd (§ 754), auch die Empfindung ist ein in einem schnellern oder langsamern Zeitmaß gleichförmig fortgehendes Erzittern, Pulsieren des Gemütslebens; aber für das Bewußtsein ist dieses Maß nicht da, die bewußte Empfindung hängt an den Gegenständen, die sie erregen, folgt regellos den Gefühlen und Phantasien nach, die in ihr angeregt sind, verliert sich an Dies und Jenes, eilt schnell wieder zu Anderem fort; dieses Ungeregelte sucht die Musik symmetrisch zu gliedern, sie bringt den Wechsel der Gefühle in den Rahmen eines ganz bestimmten Zeitmaßes, sie hebt diesen im Gefühl selbst innerlich auch waltenden, aber ihm verborgenen regelmäßigen Rhythmus ans Licht des Bewußtseins heraus, sie ordnet die Einzelempfindungen in diese allgemeine Form des Gefühlslebens, sie wäre nicht mehr Kunst, wenn sie nicht mit dem Einzelnen zugleich sein allgemeines Wesen zur Anschauung und damit zugleich in das Einzelne Ordnung und Regel bringen wollte; wie der Ton erst entsteht durch regelmäßige Schwingungen, so die eigentliche Tonkunst erst mit der

Digitized by Google

Regelmäßigkeit des Taktzeitmaßes, die Allem in ihr festen Halt gibt und dadurch zugleich sie selbst von der Gebundenheit an das Wortmetrum emanzipiert, sie selber erst hinstellt als besondere, Maß und Gesetz in sich tragende, nicht anderwärts her borgende Kunstgattung. Zur vollständigen Realisierung des Taktes gehört jedoch noch ein weiteres Moment, das des rhythmischen Akzentes, welches daher vorerst in Betracht zu ziehen ist, ehe das Genauere über den Takt und seine Formen besprochen werden kann.

2. Die Tonbewegung, und zwar auch die ganz gleichmäßig und symmetrisch geordnete, hätte keine Stetigkeit, keinen Fluß, sie zerfiele immer noch in isolierte Tonatome, sie wäre hart, schroff, eckig (und auch praktisch fast unausführbar), sie wäre ebendamit ohne Leben, Schwung und Kraft, sowie ohne ganz und vollkommen distinkte Gliederung, wenn in ihr nicht auch dasjenige Moment, das der Paragraph als *periodischen Wechsel akzentuierter und nicht akzentuierter Taktteile* bezeichnet, als beherrschende Grundform zur Anwendung käme. Es tritt hier wieder das für die Musik so wichtige Gesetz der Periodizität auf, das Gesetz periodischer Abwechslung von Hebung und Senkung, Stoß und Ruhe, Vorschreiten und Nachlassen der Bewegung. An sich ist jeder Ton ein Ansatz zur Bewegung, ein Hineingreifen ins Tonsystem, ein Stoß auf den tönenden Körper und damit auch auf Gehör und Gefühl selbst; aber anders gestaltet sich die Sache in der Tonreihe, diese kann nicht eine Reihe solcher Stöße sein, sie wäre sonst ein unerträgliches, hackendes, am Ende in sich selbst erlahmendes Einerlei, und es versteht sich daher für alle Musik ganz von selbst, die Tonreihe zu teilen in Töne, auf welchen die unverminderte ursprüngliche Kraft des Stoßes oder der Akzent liegt, und in solche, bei denen dieselbe so bis zum Verschwinden gemildert ist, daß sie neben dem auf den ersten Ton fallenden Akzent gar nicht mehr als solcher bemerkt, sondern der zweite (dritte usw.) Ton ganz als akzentlos vernommen wird. Damit sind von selbst alle jene Übelstände beseitigt; die Tonreihe geht dahin, sich anmutig wiegend in dem steten Wechsel von Spannung und Nachlaß, Hebung und Senkung, sich immer wieder beruhigend und doch stets neue Kraft sammelnd, neue Anläufe nehmend, ebenso schön in sich zusammenhängend als lebendig bewegt durch die Reziprozität, mit welcher die stoßende Kraft zur Ruhe des Nachlasses und diese wieder zur Erregung

Digitized by Google

des Stoßes hinübereilt. Ausnahmsweise kann natürlich auch die stoßweise Fortbewegung für den Ausdruck gewisser innerer Bewegungen gefordert, aber Regel kann sie nicht sein. — Dieser Rhythmus des Akzentwechsels steht aber nun in einem sehr wesentlichen Verhältnis zur Taktmäßigkeit. Er ist zwar durch sie nicht schlechthin bedingt, er kann auch ohne sie als einfacher Tonfall, wie z. B. in der Rede, zur Erscheinung kommen, aber er bedarf derselben doch, um vollkommen Realität zu erhalten; erst wenn der Wechsel regelmäßiger Taktschläge durch eine ganze Tonreihe hindurch wiederkehrt, kann auch der Akzentwechsel sich gehörig geltend und bemerklich machen und die Wirkung wirklich tun, die ihm zusteht. Umgekehrt kommt auch die Taktmäßigkeit erst durch den Wechsel des Akzents zu voller Realität und Klarheit; das Eintreten des Zeitabschnitts, den der Takt ausfüllt, wird nur dadurch bemerkbar, daß auf seinen Anfang ein Nachdruck, ein Akzent fällt, den die übrigen Taktteile nicht haben. Desgleichen empfängt der Takt erst durch diese Scheidung der Töne in akzentuierte und nichtakzentuierte nähere Bestimmtheit und Gestaltung. Die bestimmte Qualität, Art, Größe des Takts hängt nämlich lediglich davon ab, in welchem numerischen Verhältnis die nichtakzentuierten Taktteile zu den akzentuierten stehen. An sich kann dieses Verhältnis der verschiedensten Art sein, es können auf einen Taktteil, der den Akzent hat, oder auf eine Arsis 1, 2, 3, 4, ja 5, 6 und darüber Taktteile ohne solchen Akzent (Thesen) folgen, namentlich bei schnellerer Bewegung der Tonreihe. Nur ist von selbst klar, daß diese Zahl unakzentuierter („schlechter") Taktteile nicht zu groß sein darf. Es ist keine distinkte Einteilung und Gliederung einer Reihe aufeinanderfolgender Töne möglich, wenn der akzentuierten Anfangspunkte im Verhältnis zu den nicht akzentuierten Momenten zu wenige sind; je weiter einzelne Töne, besonders bei langsamerem Tempo (von welchem überhaupt bei der Betrachtung der rhythmischen Verhältnisse nie schlechthin abgesehen werden kann), von dem akzentuierten („guten") Taktteil entfernt sind, desto mehr zerfallen sie in ein Nebeneinander ohne Einheit, ohne feste Bezogenheit, ohne distinkte Sonderung von andern Gliedern der Reihe; ja sie verselbständigen sich unwillkürlich, sie werden, je weniger die akzentuierende Kraft des guten Taktteils noch nachwirkt, je mehr sie aus der Gebundenheit an ihn heraustreten, desto mehr eigene, für sich bestehende, gleichsam sich selbst akzentuierende Punkte der Reihe. Daher ist es ein

Digitized by Google

notwendiges, dem Gefühl sich von selbst aufdrängendes Gesetz, daß die Takte nicht zu lang seien, sondern der Wechsel zwischen Arsis und Thesis nur in kleinen Gliedern vor sich gehe. Am klarsten und distinktesten ist so wirklich diejenige Taktanordnung, bei welcher die Zeitlänge der Arsis und die der Thesis einander möglichst entsprechen, bei welcher also auf die Arsis nur Eine gleichlange Thesis oder nicht mehr als zwei gleichlange Thesen folgen, also der einfach zwei- und der einfach dreiteilige Takt. Auf der andern Seite jedoch kann sich die Musik mit diesen kurzen Takten, die das Ganze der Tonreihe in so gar kleine Abschnitte zerspalten, auch wiederum nicht begnügen; der Tonfall würde bei dieser Kleinteiligkeit teils zu einförmig, schleppend, teils (bei schnellerer Bewegung) zu hüpfend und springend, zu leicht, der Ruhe und Haltung zu sehr entblößt; die Musik bedarf daher neben diesen, an ihrem Orte ganz wohl brauchbaren einfachen Taktarten auch zusammengesetztere, breitere Taktformen. Diese ergeben sich dadurch, daß die Größe des einfachen Takts doppelt oder dreifach genommen und zugleich der zweiten und dritten Taktabteilung eine gewisse Selbständigkeit eingeräumt wird, indem auch auf ihren Anfangston eine eigene, jedoch dem Akzent des ersten Taktteils untergeordnet bleibende Arsis fällt, so daß der Takt sich symmetrisch zu kleinern in ihm befaßten Gruppen gliedert und so nicht nur an Größe und Breite, sondern auch an charakteristischer Mannigfaltigkeit gewinnt. Dem zweiteiligen Takt entspricht der vierteilige, dem dreiteiligen der sechsteilige (mit Arsis auf dem ersten und vierten Gliede), sowie der neunteilige Takt. Selten ist der durch Vervierfachung des dreiteiligen Takts entstehende zwölfteilige, der für gewöhnlich zu lang ist, um eine eigene Taktperiode abzugeben, noch seltener die noch größeren, und dasselbe gilt auch von dem fünfteiligen (mit Arsis bloß auf dem ersten Taktteil), der keinen ganz natürlichen Rhythmus enthält, jedoch als ein erweiterter, verlängerter dreiteiliger Takt hie und da auch durch seine lebendig-hüpfende Bewegtheit von guter Wirkung sein kann (wie z. B. im Liede vom Prinz Eugen). Das wesentliche Prinzip des Unterschieds unter den Taktarten ist das Verhältnis der Zahl der Thesen zur Arsis; die Dreiteiligkeit eben in diesem Sinne, daß auf jede der Arsen des Taktes doppelt so viele Thesen kommen als im zweiteiligen, verleiht durch diese Reduzierung der Zahl der Arsen auf die Hälfte der Thesen und durch die hiemit gegebene schwungreichere und unruhigere Be-

Digitized by Google

wegung dem so gebildeten Takte ein vom zweiteiligen so wesentlich verschiedenes Gepräge, daß sogar eine zweite Art des sechsteiligen Taktes, nämlich mit drei Arsen (auf erstem, drittem, fünftem Taktteil, $^6/_4$ Takt), weil er rücksichtlich seiner einzelnen Glieder zweiteilig ist, nicht einfach zu den dreiteiligen Taktarten gezählt, sondern als eine mittlere Form betrachtet werden muß, die ihrem prinzipiellen Charakter und Eindruck nach mit der zweiteiligen Taktform in wesentlicher Verwandtschaft steht. Die ästhetische Bedeutung der verschiedenen Taktarten folgt einfach aus ihrem Wesen. Das Moment gehobener, kräftiger, markierter, unruhiger, hüpfender Bewegung tritt hervor in den dreiteiligen Taktarten, sie sind die bewegtern und entsprechen nach dieser Seite am direktesten dem Wesen der Musik, sofern sie eben das bewegte Gefühl und Gemüt darzustellen hat. Die zweiteiligen Taktformen geben der Tonfolge mehr Gleichförmigkeit, Haltung, Gemessenheit, sie sind der Takt des reinen Gleichmaßes, das über aller Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit der Bewegung ruhig stehen bleibt, sie bilden die strengere, kunstmäßigere und insofern höhere Form des Taktes; der dreiteilige Takt läßt den Rhythmus, die charakteristische Bewegtheit stärker hervortreten, der zweiteilige dagegen eben die Regelmäßigkeit, welche das Wesen des Taktes überhaupt ausmacht; jener ist der Rhythmus, dieser der Takt in erhöhter Potenz. Modifiziert werden jedoch diese Unterschiede durch die Verschiedenheit der engern und breitern, kürzern und weitern Taktarten; die größere Breite gibt auch der dreiteiligen Taktbewegung ($^9/_8$, $^{12}/_8$ Takt) mehr Gemessenheit und Gewicht durch die längern Tonreihen, die sie zu Einem Taktganzen zusammenfaßt, wogegen die Kürze auch den zweiteiligen Takten ein Gepräge einer in kleinen Schritten vorwärts gehenden, nirgends festern Fuß fassenden Leichtigkeit und Unruhe aufdrückt.

Vermehrt wird die Mannigfaltigkeit der rhythmischen Gliederung noch dadurch, daß es möglich ist, ohne Beeinträchtigung des gleichförmigen Taktzeitmaßes einen Ton zwei, drei und mehr Zeitteile des Taktes einnehmen zu lassen. Es gehören hieher namentlich die sogenannten *punktierten Noten*, die drei oder anderthalb Teile des vierteiligen Taktes einnehmen, so daß sie dreimal so lang sind als der ganze oder halbe Taktteil, der ihnen entweder, was das Einfachere ist, nachfolgt oder auch vorausgeschickt wird; im erstern Fall ist der längere Ton ein verlängerter und verstärkter guter Taktteil, im zweiten

Digitized by Google

dagegen entsteht ein dem längern Ton gegenüber verkürzter und hiemit dem an sich gesetzmäßigen Vorherrschen der Arsis widersprechender guter Taktteil; Beides trägt zum charakteristischen Ausdruck der Tonbewegung wesentlich bei, indem das Verweilen auf einem langen Tone vor einem kürzern nachdrücklich, d. h. kräftig und gewichtig zu neuer Bewegung ansetzend, wirkt, das unerwartete Ruhen auf einem längern Tone aber, dem ein kürzerer vorangeht, einen eigentümlichen Eindruck des Nachlassens, Stillhaltens, Gehemmtseins der Bewegung hervorbringt. Dasselbe ist, obwohl in schwächerem Maße, nach beiden Seiten hin der Fall, wenn in dreiteiligen Takten entweder der erste und zweite oder der zweite und dritte Taktteil (oder Taktgruppenteil) zu Einem Tone zusammengenommen werden. Ganz besonders wirksam aber sind die Akzentverschiebungen. Wenn z. B. im vierteiligen Takt der zweite und dritte Taktteil zu Einem Tone zusammengenommen („synkopiert") oder die letzte Note eines Taktes mit der ersten des folgenden zu Einer verschmolzen wird, so ist hiedurch das normale Taktverhältnis verschoben; es wird entweder eine Arsis durch Verschmelzung mit der Thesis eliminiert, oder es wird eine Thesis durch Zusammennehmung mit der Arsis selbst zu einem Taktteil, der den Akzent hat, erhoben. Welche von diesen beiden Wirkungen im einzelnen Falle beabsichtigt sei, muß der Zusammenhang der Tonfolge und ihr Vortrag zeigen; die erstere bringt in die Tonbewegung durch Neutralisierung des scharfen Abschnittes der Arsis etwas Schwebendes, Fließendes, die zweite aber bringt durch das Verschieben der Arsis den Effekt erhöhten, markierten Nachdrucks, gewaltsamen Unterbrechens der Gleichförmigkeit des Tonganges hervor und ist so ein Hauptmittel für energische, pathetische, leidenschaftliche Tonbewegungen. Auch der Charakter des Gepreßten und Gespannten kann durch diese und ähnliche Verschiebungen einem Tongange aufgedrückt werden, und zwar treten alle diese Wirkungen namentlich dann prägnant hervor, wenn die mitgehenden Stimmen die normale Takteinteilung festhalten und so ein Gegensatz des Rhythmus der einen Stimme gegen den der andern entsteht. Tausch des Taktes in einem und demselben Stücke, Mischung verschiedener gleichzeitig ertönender Taktarten (wie im ersten Finale des Don Juan) müssen als zu unregelmäßig vereinzelte Ausnahmen bleiben; nur die vorübergehende Kombination der Zwei- und Mehrteiligkeit mittelst der Triolen,

Digitized by Google

Sextolen, Septolen usw. ist eine überall anwendbare, zur Lebhaftigkeit und Mannigfaltigkeit beitragende Form. *Vorschläge*, d. h. kurze, vor oder zwischen die normalen Taktnoten schnell eingeschobene, ungezählt bleibende Noten, oder ähnlich eingeschobene verzierende *Figuren* erhöhen die Belebtheit des Rhythmus gleichfalls, wie andererseits die akzelerierte Bewegung des auf Instrumenten leichter als bei der Menschenstimme ohne Naturwidrigkeit anwendbaren *Trillers* wiederum der nachdrücklichen Hervorhebung einzelner Töne des Taktes oder ganzer Takte dient. Über die *Pausen* und den Unterschied des *gebundenen* und *gebrochenen* Vortrags (legato und staccato) ist in der Erörterung des allgemeinen Wesens der Musik (§ 754) das Erforderliche bereits bemerkt, und es ist daher nur dies noch beizufügen, daß die große Zahl und Verschiedenheit aller dieser rhythmischen Formen zeigt, wie sehr das jetzt angenommene rhythmische System nicht nur naturgemäß, sondern auch mit der Freiheit der Komposition in vollem Einklang ist, indem es ihr den größten Spielraum zu den kunst- und effektreichsten Kombinationen offen läßt.

3. Die Bedeutung des *Tempo* (vgl. § 754) ist hier nur noch rücksichtlich seines Verhältnisses zum Rhythmus in Betracht zu ziehen. Beide stehen überall in Wechselwirkung. Schnelleres oder langsameres Tempo rückt die Taktteile enger zusammen oder weiter auseinander; die rhythmischen Glieder und Akzente verlieren oder gewinnen hiemit an selbständiger Bedeutung, an eigenem Gewichte. Je schneller das Ganze sich bewegt, desto mehr sinkt das durch die Akzentuierung und durch die längere Tondauer auf den einzelnen Teilen ruhende Gewicht, sie verflüchtigen sich, lösen sich ins Ganze auf, so daß nicht mehr die schnell vorüberrauschenden einzelnen Rhythmen für sich, sondern die Gesamtbewegung Dasjenige ist, worin der Schwerpunkt liegt, worauf Charakter und Eindruck des Stücks beruhen. Das schnell bewegte Tonwerk wirkt mehr als Ganzes, das langsamer dahingehende mehr in seinen Einzelheiten; das erstere läßt nicht Zeit zum Beschauen des Einzelnen, wie das letztere, es ist ebendarum auch weniger durchsichtig als dieses und kann auch aus diesem Grunde seinen einzelnen kleinern Gliedern nicht die konkrete Bedeutsamkeit zufließen lassen, wie ein Andante oder Adagio; jenes wirkt indirekt, dieses direkt idealistisch. Ebenso ist Klein- oder Großteiligkeit des Taktmetrums (Sechzehntel; halbe Noten) von wesentlichem Einflusse auf den Geschwindigkeits-

Digitized by Google

charakter eines Tonstückes oder einzelner Teile desselben; die beiderseitigen Momente können entweder zu Einem Zwecke, zu erhöhter Schnelligkeit oder (wie in einem Chorgesange) zu absoluter, maßvoller, schwerwiegender Langsamkeit zusammenwirken, oder können sie in Gegensatz zueinander treten, indem beschleunigterem Tempo langsamere, gehaltenerem Tempo schnellere Fortbewegung der Taktglieder gegenübertritt; im ersten dieser letztgenannten Fälle hat die Geschwindigkeit doch zugleich einen Charakter der Ruhe, sie ist eine muntere, rüstige, kräftige, nicht aber ungestüm eilende Schnelligkeit, wogegen beim zweiten Falle die langsame Gesamtbewegung des Stücks durch die in einzelnen Takten eintretende schnellere Teilbewegung kurzgliedriger gemacht oder „figuriert" und durch diese leicht dahingehenden Figuren ihres ruhigen Ganges ungeachtet belebt wird, wie ein ruhig hinwallender Strom durch leichtes Wellengekräusel, das an seiner Oberfläche spielt. In diesen Kombinationen des Tempo und des Rhythmus das Richtige zu treffen, namentlich in längern Tonstücken passend mit ihnen zu wechseln, im Adagio nicht zu wenig und nicht zu viel zu figurieren, im Allegro nicht durch einseitige Beschleunigung (besonders in Läufen) ausdruckslos zu werden, überhaupt im Tonfall alles Mechanische, Charakterlose, Plumpe zu vermeiden und alle Schönheit zu benützen, die ihm abgewonnen werden kann, ist eine Hauptaufgabe der Komposition, an deren befriedigender Lösung es sich namentlich erprobt, ob der Tonsetzer mit freiem Blick das Tonmaterial zu beherrschen und ihm auch in diesen feinsten und abstraktesten Beziehungen eine von künstlerischem Geiste eingegebene Gestaltung zu verleihen vermag.

§ 777

1 Die allgemeine Bedeutung des rhythmischen Elements für die Musik ist eine dreifache: es gibt der Bewegung Ordnung und Klarheit; es bestimmt den Bewegungscharakter des Tonwerks in eigentümlicher Weise; und es verleiht demselben eine in aller mathematischen Gesetzmäßigkeit höchst mannigfache und kunstvolle Gliederung, die sich sowohl auf die Zeitdauer der Töne in ihrem Nacheinander als auf die Zusammenordnung gleichzeitiger Töne

Digitized by Google

bezieht. Eine falſche Stellung erhält die Rhythmik, wenn ſie zur 2
Hauptſache gemacht wird, indem hiedurch die abſtrakt formelle Seite der Muſik einſeitig hervortritt und ſo das eigentlich Muſikaliſche verloren geht.

1. Der erſte Satz des Paragraphen faßt die der Sache nach ſchon im Früheren enthaltenen allgemeinen Momente in Eins zuſammen, um daran die Erörterung der allgemeinen Bedeutung des Rhythmus für das Weſen der Muſik anzuknüpfen. Der geregelte Rhythmus iſt kurz geſagt das architektoniſche Element der Tonkunſt. Er bringt in das freie Spiel der Töne einmal Proportion, Symmetrie, durch welche es zu einer geordneten Tonreihe mit klarem Verlaufe geſtaltet wird. Er bringt in dasſelbe ferner einen beſtimmten Bewegungstypus, er gibt verſchiedene Bewegungsformen her, innerhalb welcher die ganze allmählich hervortretende Tonreihe zu einem gleichmäßig geformten Ganzen gleichſam anſchießt, wie eine nach gleichförmigem Typus ſich kriſtalliſierende Maſſe. Und zwar iſt dieſer Bewegungscharakter dabei doch ein außerordentlich mannigfacher, indem der Rhythmus einem Tonwerk das Gepräge der reinſten Ruhe in der Bewegung aufdrücken, ebenſo aber auch die lebendigſte, bis zum Stürmiſchen fortgehende Erregung in dasſelbe bringen, wie beruhigend, ſo auch im höchſten Grad aufregend wirken kann. Nicht minder mannigfaltig bei aller ſtrengen Regelmäßigkeit iſt die Gliederung der Tonbewegung, welche durch die muſikaliſche Rhythmik ermöglicht wird. Sie erlaubt den mannigfachſten Wechſel der Tonlängen, ſie geſtattet ohne irgend Beeinträchtigung der Geſetzmäßigkeit des Fortgangs jeden Augenblick den Übergang vom langſamen zum ſchnellen Zeitmaß, ſie ermöglicht überall die Einſchiebung kleinerer kürzerer Zwiſchenglieder zwiſchen größere und längere, womit ſie allerdings über die Architektur hinausgeht, die auch die Einfügung kleinerer Glieder in regelmäßiger Wiederkehr verlangt, ſie geſtattet ferner überall eine mathematiſch-logiſch ſtrenge und doch mannigfaltigſte Subſumtion kleinerer Glieder unter größere, ſie läßt in mehrſtimmiger Muſik die eine Stimme in 2-, 3-, 6-fach verſtärktem Geſchwindigkeitsmaß die andere begleiten, ſie läßt verſchiedene Bewegungsverhältniſſe nebeneinander hergehen und doch Ein Ganzes miteinander bilden, ſie läßt bald eine langſamere Tonreihe über einer ſchnelleren ſich aufbauen, bald umgekehrt,

Digitized by Google

sie läßt ebenso auch die Reihen ganz miteinander vorschreiten, sie setzt gleichsam mehrere, sei es nun gleich oder verschieden gegliederte und doch in Länge oder Breite einander vollkommen entsprechende Stockwerke übereinander, und auch dieses mit einer Freiheit, mit einer unabsehbaren Künstlichkeit und Mannigfaltigkeit, die in der Kunst sonst kaum ihres Gleichen hat. Der Rhythmus bindet, ordnet, charakterisiert, belebt, gliedert den freien Gang der melodischen Bewegung, er verknüpft mit ihr die Harmonie in verschiedenster Weise; er ist nach allen Seiten das formulierende Prinzip, das die verschiedenen Elemente des Tonmaterials fest gestaltet und untereinander zusammenhält. Der Rhythmus vertritt daher vorzugsweise das Prinzip des direkten Idealismus in der Musik, er ermöglicht feste, gediegene Formen, er kann durch einfache Gemessenheit des Gangs zum Ernst, zur Würde, zur Erhabenheit des Eindrucks oft wunderbar mitwirken, er hält die Bewegung in Maß und Schranke, ja er verbirgt sie fast, wenn er recht gleichmäßig ist, er bringt dann jenen Eindruck ruhiger, besonnener Haltung des Ganzen hervor, bei welcher es mehr als ein allmählich auftauchendes und vorüberziehendes Nebeneinander von Tongestalten, denn als ein flüchtig sich abspielendes Nacheinander von Tonreihen erscheint. Aber auch der indirekte Idealismus kann sich des Rhythmus in wirksamster Weise bedienen; nicht nur das gewaltig Aufregende, sondern auch der Effekt des Stoßenden, Harten, Eckigen, Aufprallenden gehört, namentlich wenn zugleich die in den verschiedenen Graden der Tonstärke gegebenen Mittel mit angewendet werden, dem Gebiet des Rhythmus an, und nicht minder endlich gilt dieses vom Komischen, Lustigen, Skurrilen, Behäbigen, Burlesken, Bizarren und Barocken, indem ja gerade springende, hüpfende, tanzende Bewegung, ironisierende Gravität langsamen Tongangs, oder andererseits unerwartete Schärfung und Beschleunigung der Geschwindigkeit, ferner plötzliche Pausen, überraschendes Umschlagen und Wechseln des Zeitmaßes, plötzliche Verschiebung der normalen Akzente, Tongänge und Tonschläge, die wie Stampfen, Pochen und Poltern sich gebahren, die Hauptmittel der Musik für komische und verwandte Effekte sind. Dies Alles muß natürlich auch durch analoge Behandlung der Melodie und Begleitung mit erreicht werden; auch in Melodie und Begleitung müssen mittelst hierauf berechneten Gebrauchs der Intervalle und Akkorde die Sprünge, die ernst

Digitized by Google

oder komisch-pathetischen Erhebungen und Läufe, die gravitätisch sich schleppenden Tonschritte, die Überraschungen, die Gewaltsamkeiten, die kreisenden, hin und her hüpfenden Bewegungen auftreten, wenn drastische und besonders komische Effekte hervorkommen sollen, aber der Rhythmus ist namentlich für Letzteres immer das Wesentliche, indem nur durch ihn alle jene Kontraste, alle jene mannigfaltigen und prägnanten Bewegungsfiguren schlagend hervortreten, welche der musikalische Ausdruck des Komischen sind.

2. Im vorhergehenden Paragraphen zeigte sich Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß die Bedeutung eines streng geregelten Rhythmus nicht zu gering zu achten sei; es muß nun aber auch die andere Seite der Sache hervorgekehrt, auch die Überschätzung des Rhythmus bekämpft werden. Es liegt schon im Wesen desselben, daß er eine abstrakte Form ist, deren einseitiges Hervortreten das wahrhaft Musikalische nicht aufkommen läßt. Wenn das Hauptgewicht in einem Tonstück ganz auf das rhythmische Element fällt, wenn das Melodische und Harmonische gar nicht zu eigener Bedeutsamkeit entwickelt, sondern eigentlich nur dazu da sind, die an sich leere rhythmische Bewegung auszufüllen und zu vermannigfaltigen, so ist Charakter und Eindruck des Ganzen notwendig entweder ein vorherrschend sinnlicher, wie bei einer schlechten Tanzmusik, deren Bewegtheit nicht die tiefer ins Innere dringende Erregung, sondern nur die äußere sinnliche Aufgeregtheit ist, oder wenigstens ein einseitig pathetischer, d. h. der Eindruck der sogleich in Aufgeregtheit, Affekt, Leidenschaft aufbrausenden, nicht auch in sich selbst sich vertiefenden, sich sammelnden, innerlich austönenden Empfindung. In beiden Fällen läßt das Tonstück, selbst wenn die rhythmische Bewegung an sich gar nicht einförmig, sondern charakteristisch gegliedert und variiert ist, doch wesentlich kalt, es wirkt nur äußerlich erregend, nicht aber ansprechend; es treten einem da nur verschiedene Bewegungsfiguren entgegen, denen das Qualitativkonkrete, das Tönen und Klingen fehlt; man bekommt nichts Seelisches, sondern eigentlich nur die in der Erregtheit außer sich seiende, aus sich herausgerissene Ichheit; man sieht nur diese Aufgeregtheit in künstlerische Form gebracht, man sieht, können wir sagen, mehr etwas, als daß man etwas hört, man sieht Tanz, Gestikulationen, Äußerungen des Affekts, kurz man kommt, je mehr das rhythmische Element vorherrscht, aus der musikalischen Sphäre desto mehr heraus in die mi-

Digitized by Google

mische, aus der Kunst des Tons in die der stummen körperlichen Gebärde, aus der Kunst des Gesangs in die der pathetisch erregten Rede. An seinem Ort hat dieses Alles, mit Maß angewandt, wohl auch seine Berechtigung; aber durchgehendes Vorherrschen des Rhythmus ist schlechthin unmusikalisch und daher, wo es wirklich sich findet, Beweis des Mangels an wahrhaft musikalischer Begabung. Ein großes musikalisches Kunstwerk wird immer auch Partien haben, in welchen das rhythmische Element das Dominierende ist; aber das melodische und harmonische Element müssen doch den ersten Platz behaupten, und es ist ihnen ebendarum auch gestattet, sich für sich unter derartiger Zurückdrängung rhythmischer Bewegtheit oder rhythmischer Regelmäßigkeit geltend zu machen, daß Rhythmus oder Takt nur ganz allgemein als ordnendes Maß zu Grund liegen, ohne besonders hervorzutreten. Es kann dies überall geschehen, wo das Gemütliche, Seelische, das ruhige Weben des Gefühls in sich zur Darstellung kommen soll, und es gibt daher Tonstücke in nicht geringer Zahl, namentlich Lieder und Instrumentalandantes, in welchen der Fluß der melodischen und harmonischen Fortbewegung das Interesse so ganz aufzehrt, daß die Taktform fast unbemerkt bleibt, ja gar nicht einmal streng eingehalten wird. Marx hat (Musiklehre S. 111) dieses Letztere in Bezug auf eine Stelle des Andantes der Mozartschen großen C-Dur-Symphonie nachgewiesen, welche übrigens nebendem durch eine sich länger fortziehende, sehr scharf und einschneidend wirkende Akzentverschiebung in der Oberstimme auch wiederum ein sehr bezeichnendes Beispiel der Wichtigkeit des Rhythmus abgibt.

§ 778

Ein für den musikalischen Ausdruck wichtiges quantitatives Element ist die größere oder geringere Intensität des Tones, die Tonstärke, durch deren einseitige Benützung übrigens eine ähnliche unmusikalische Äußerlichkeit in die Musik kommen kann wie durch einseitiges Hervortreten des rhythmischen Elements.

Die durch den kräftigern oder schwächern Druck (Stoß) auf den tönenden Körper hervorgebrachte größere oder kleinere Tonstärke entspricht (§ 753) der größern oder kleinern Intensität, mit welcher das

Digitized by Google

Gefühl ſich ausſprechen ſoll, und iſt daher von großer Bedeutung für den muſikaliſchen Ausdruck. Großartige Effekte des Tönens und des Schalls, ſcharfe Antitheſen zwiſchen markiger Kraft und ſtiller Zartheit, reizende ſowohl als ſpannende Wechſel in ſtetiger Zu- und Abnahme des Forte oder Piano ſtehen hier der Muſik zu Gebote, und zwar, wie es ſcheint, in höchſt einfacher, leicht handzuhabender Weiſe. Allein nirgends iſt die Gefahr unmuſikaliſcher Muſik größer als gerade hier, indem die Verſuchung ſehr nahe liegt, durch den äußern Schalleffekt oder durch den ſpannenden Reiz des Crescendo und Decrescendo mangelnden innerlichen Ausdruck, der in den muſikaliſchen Gedanken und in ihrer gediegenen und charaktervollen Ausführung ſelber vor Allem liegen muß, erſetzen zu wollen; die Muſik geht in Lärm, der bloß momentan körperlich wirkt, das Innere aber ſchlechthin gleichgültig läßt oder es geradezu empört, und in ein hohles Spiel des An- und Abſchwellens über, das oft gehört ſogleich abgenützt iſt. Und auch von dieſem Mißbrauch abgeſehen, iſt die praktiſche Anwendung der Tonſtärke zum Behuf des Ausdrucks und Effekts keineswegs ſo einfacher Natur, als man glauben könnte. Man hat mit Recht bemerkt, die Mozartſche G-Moll-Symphonie mit ihren wenigen Blasinſtrumenten wirke auch bloß in quantitativ dynamiſcher Hinſicht weit ſtärker als manche neuere Symphonien, deren Partituren von reich beſetzten Poſaunen- und Trompetenſtimmen ſtrotzen. Es iſt dies z. B. der Fall im erſten Satze, nach der zweiten Wiederholung des das Ganze beginnenden Themas, in der Partie, wo die Oberſtimmen von lebhaft bewegtem Baſſe begleitet eine kräftig ſtoßende Figur ausführen, und der große dynamiſche Effekt dieſer Partie iſt auch wirklich gar nicht bloß durch das Forte, ſondern weſentlich auch eben durch den kraftvoll belebten und klaren Rhythmus ſowohl der Haupt- als der Nebenſtimmen bewirkt. Beiſpiele dieſer Art ließen ſich noch viele anführen; ſie zeigen alle, je klarer und heller die Tonbewegung und je belebter und charakteriſtiſch markierter ihr Ausdruck iſt, deſto kräftiger wirkt ſie auch. Alles unklar Gedachte, Trübe, Schwülſtige, Unlebendige verbreitet über die Tonmaſſe eine Dumpfheit, die auch den Schalleffekt abſtumpft; das Qualitative der Helligkeit der Klangmaſſen, der Friſche und des Feuers der Bewegung wirkt auch quantitativ energiſch, wogegen übermäßige Häufung von Schallquantitäten geradezu die umgekehrte Folge hervorbringen kann, indem ſie verurſacht, daß die einzelnen Schall-

Digitized by Google

kräfte, statt die Kraft des Ganzen jede an ihrem Teile zu verstärken, vielmehr in dem betäubend dröhnenden, unorganisch lärmenden Ganzen wirkungslos verlöschen. Es findet also hier etwas ganz Ähnliches statt wie beim Rhythmus; das quantitative Dynamische muß dem qualitativen untergeordnet bleiben, und nur wahrhaft künstlerischer Geist und Sinn ist im Stande, die dynamischen Mittel in der Art handzuhaben und sie mit den innerlichen Mitteln des Ausdrucks so zu verschmelzen, daß alle Ausartung der Musik in groben Materialismus der Schallwirkung ferne gehalten wird.

Die Betrachtung der musikalischen Gestaltung des Tonmaterials und der mit derselben sich ergebenden Mittel musikalischer Wirkung ist hiemit abgeschlossen; wir gehen nun über zum Wesen und zur Entstehung des musikalischen Kunstwerks selbst.

§ 779

Das musikalische Kunstwerk entsteht dadurch, daß die Phantasie eine kürzere oder längere, einfachere oder zusammengesetztere Tonreihe schafft, welche sich durch die Art und Weise ihrer Bewegung auf Tönen und Intervallen der Skala, ihres Tempo, ihres Rhythmus, sowie auch ihrer Begleitung als eine Tonfolge von natürlichem, unmittelbar einleuchtendem Fortgange, von klarem, sich in sich selbst abschließendem Verlaufe, von bestimmtem Charakter und Ausdruck zu vernehmen gibt; alle Musik ist rhythmisierte, charakteristisch geformte Tonfolge, oder Melodie. Nur ist sogleich als wesentlich zu beachten der Unterschied zwischen Melodie im engeren und weiteren Sinn; Melodie im engeren Sinn ist eine Tonfolge, die mit selbständiger, charakteristischer, in sich abgeschlossener Bedeutung und ebendamit auch dann verständlich und ansprechend auftritt, wenn sie außerhalb des Zusammenhangs mit einem größeren Ganzen und ohne Begleitung gehört wird; Melodie im weiteren Sinn oder bloß melodiöser Tongang dagegen eine solche, die nur innerhalb eines größeren Zusammenhangs oder mit Begleitung klar und schön ist, weil ihr für sich

Digitized by Google

etwas zum Charakteristischen, Bedeutenden, in sich Vollendeten fehlt.

1. Die musikalische Komposition unterscheidet sich von jeder andern (die architektonische Ornamentik ausgenommen) durch ihre ganz absolut scheinende Freiheit; sie hat ein bewegliches, der mannigfachsten Kombinationen fähiges Material, sie ist nicht an gegebene spezifische Formen der natürlichen Existenz oder des (sprachlichen) Ausdrucks gebunden, wie Plastik, Malerei und Poesie, sie scheint sich das Alles selbst hervorbringen zu können, und kann es auch bis zu einem gewissen Grad, selbst Rhythmus und Harmonie lassen ihr die größte Freiheit der Auswahl und Abwechslung. Aber diese ihre Freiheit ist auch wiederum ein erschwerendes Moment; sie stellt ihr die Aufgabe, aus dem Formlosen, Unbestimmten, absolut Freien etwas zu schaffen, das Gestalt, bestimmten Sinn, spezifische Bedeutung habe (ein Tonbild), ja sogar etwas, das nicht den Eindruck des frei, willkürlich Gemachten, sondern auch den des Natürlichen hervorbringe, so gut wie irgend ein Naturschönes oder ein dem Naturschönen analog gebildetes Werk anderer Künste; auch das musikalische Kunstwerk muß objektiv, muß Geistiges in Naturform sein. Dieses nun erreicht die Musik, abgesehen von den einzelnen Ausnahmen, in welchen ein bestimmter Ausdruck durch bloße Akkordfolgen erreicht oder der Ton zu bloß rhythmischen Wirkungen verwendet wird, durch M e l o d i e ; Melodie ist nicht eine spezielle Form innerhalb der Musik neben andern Formen, sondern sie ist die allerdings durch Rhythmus und Harmonie bedingte und unterstützte wesentliche Form, mit welcher die Musik selbst erst entsteht, sie ist die Form des musikalischen Kunstwerks, wie Gestaltenbildung die des plastischen; alles Andere ist nur Stoff, Element, Mittel, Material, erst mit der Melodie kommt auch ein Werk, eine Gestalt, ein Kunstgebilde hervor, das den Stoff belebt und individualisiert; Lehre von der Form des musikalischen Kunstwerks und Melodik sind identisch, nur mit Ausnahme davon, daß jene auch die begleitenden, zur Melodie hinzutretenden Momente der Harmonie in ihrer Bedeutung für die Melodie selbst und die Musik überhaupt zu erkennen hat. Analysieren wir die Genesis des musikalischen Kunstwerks, so wird sich dies ganz von selbst herausstellen. I. Die formlose Masse von Tönen erhält Form einmal dadurch, daß aus der unbestimmten Menge von Tönen

Digitized by Google

ein begrenztes Quantum sich folgender, möglicherweise jedoch identischer, sich nur wiederholender Töne (für sich oder mit Begleitung) gleichsam herausgehoben wird. Damit wäre aber erst ein Nach- und Nebeneinander von Tönen gegeben ohne Einheit, Ordnung und Gleichförmigkeit der Bewegung; dieses zweite Moment kommt hinzu durch Rhythmus, Takt und Tempo. Bliebe es nun hiebei, so hätten wir nur eine rhythmisierte Tonfolge, an der nichts Bestimmtes und Charakteristisches wäre als der Rhythmus selbst, der doch für die Musik nur Element, nicht das Ganze ist; es muß also, damit sie wirklich musikalisch sei, noch ein weiteres Qualitatives hinzukommen, d. h. es muß auch die Tonfolge selbst, abgesehen vom Rhythmus, Mannigfaltigkeit, Bestimmtheit, Charakter, Einheit an sich haben. II. Dieses Qualitative entsteht zuerst damit, daß die Tonreihe eine Folge von Tönen verschiedener Höhe und Tiefe, ein Auf- und Absteigen auf Tönen und Intervallen der Skala ist; schon die Skala selbst, rhythmisch gespielt, ist eine musikalische Tonfolge, eine in ihrer Art bereits befriedigende Formierung des formlosen Tonmaterials. Bleiben wir zunächst bei der Skala stehen (um uns die Melodie Schritt vor Schritt entstehen zu lassen und dadurch ihr so schwer begrifflich zu erfassendes Wesen uns zu anschaulichem Verständnis zu erheben), so tut sich hier sogleich ein Unterschied hervor zwischen der Bewegung auf der Skala selbst und der Bewegung bloß auf ihren Hauptintervallen (Terz, Quint usf.). Die erstere gibt ein Ganzes, ein in sich zusammenhängendes, konkretes Tonbild, die letztere dagegen nicht; und diese Differenz hat darin ihren Grund, daß die erste eine stetige Tonfolge ist, eine Tonfolge, die kontinuierlich von einem Momente zum andern, nächstgelegenen fortschreitet, eine Reihe, in der Eines eng an das Andere sich fügt, Eines zum Andern fortführt, ins Andere überfließt; es ist in ihr eine Reihenordnung, ein Zusammenhang, ein aus vielen sich aneinander reihenden Gliedern erwachsendes Gefüge, das eben hiemit nicht eine leere, abstrakte, dürre, starre Form, sondern ein inhalterfülltes und ein lebendig, organisch in sich fortschreitendes Ganzes ist; sie hat konkrete Fülle, und sie hat Fluß und Leben, sie ist eine nirgends abgebrochene, fortströmende Linie, nicht eine Reihe weniger getrennter Punkte, die bloß in einer Linie liegen, ohne wirklich eine zu bilden. Die Bewegung bloß auf jenen Intervallen dagegen führt zwar wohltuende und charakteristische Tonverhältnisse vor (§ 770), aber in zu

Digitized by Google

diskreter Getrenntheit, zu fern voneinander und mit zu großen Lücken, und darum macht sie den Eindruck einer bloß abstrakten Form, einer Form ohne geformtes Material, eines Rahmens ohne konkreten Inhalt, einer unzusammenhängenden Punktenreihe. Zur musikalischen Form gehört also nicht bloß Wechsel von Höhe und Tiefe überhaupt, sondern dabei zweitens ein mehr oder weniger kontinuierliches Aufundabwandeln auf Tönen der Leiter, kurz Stetigkeit, Fluß der Tonfolge (Melodie). Der diskontinuierliche Wechsel zwischen entlegenen Tönen (z. B. das Anschlagen der Hauptintervalle) ist zwar nicht schlechthin ausgeschlossen, er kann am gehörigen Ort auch seine Dienste tun, wenn es der Sache oder des Ausdrucks wegen vorübergehend um eine weniger stetige Tonfolge sich handelt, aber Stetigkeit ist das Vorherrschende, und sie kann oft (z. B. in Läufen) ganz für sich allein befriedigen, da stetig aufeinander folgende Töne bereits ein konkretes Tonganzes, eine Tonlinie, eine Tonfigur geben. Nur darf diese den Charakter des Stetigen an sich tragende Tonfolge weder ein leeres, unterschiedsloses Einerlei, noch eine Reihe ohne distinkte Gliederung sein, wenn sie Kunstform sein will; die Skala z. B. ist (§ 771) dieses erst, wenn sie so gebildet ist, daß der Wechsel zwischen ganzen und halben Tonweiten und die Periodisierung durch die Halbtöne Mannigfaltigkeit und Gliederung in sie hineinbringen. Als drittes und viertes Erfordernis der musikalischen Form stellt sich mithin heraus, daß die Tonfolge einen zwar vorherrschend, aber nicht absolut stetigen, keinen gleichförmigen, stets in denselben Tonweiten sich bewegenden, sondern einen zwischen verschiedenen Tonweiten wechselnden Fortgang habe, und daß derselbe kein aggregatartiger, sondern ein in sich gegliederter, gruppierter Fortgang, oder daß sie eine in kleinere Reihen sich teilende und dadurch ebenso mannigfaltige als wiederum ebenmäßige, leicht überschauliche und zur Einheit zusammenzufassende Tonreihe sei; kurz die Tonfolge muß Intervallenwechsel und Periodizität haben. In erster Beziehung darf sie nicht einförmig und träg hin und her schleichen, um den Grundton ermüdend sich herumbewegen, wie so viele Kanon- und Madrigalmelodien älterer Jahrhunderte (die Kiesewetters Geschichte der Musik mitteilt); sie darf auch nicht auf den Grad von Intervallenwechsel sich beschränken, den die Skala anwendet, da in dieser doch zu wenig Mannigfaltigkeit der Abwechslung ist, als daß sie für sich befriedigen könnte; neben dem

Digitized by Google

ſtetigen Fluß iſt Mannigfaltigkeit der Hebung und Senkung, der Schritte und Wendungen unerläßliches Geſetz. In zweiter Beziehung aber muß die Tonfolge aus ebenſo zuſammengehörigen als ſich gegeneinander abgrenzenden Gliedern beſtehen, ſie iſt ſo anzulegen, daß von einem Ton aus ein gewiſſer Fortgang durch mehrere Töne bis zu einem Punkte gemacht wird, mit welchem dann eine neue, von der vorhergehenden etwas abgehende Wendung des Fortgangs deutlich eintritt, auf dieſe Wendung wieder eine andere folgt uſw. III. Indes auch damit haben wir noch nicht die ganze muſikaliſche Kunſtform; man vergleiche z. B. eine mit einer Melodie in gleichem Schritte fortgehende nächſtuntere Begleitungsſtimme, die nicht ſelbſt wieder melodiſch geführt iſt; in einer ſolchen kann alles bisher Geforderte beiſammen ſein, und doch fehlt ihr noch gar Vieles zur muſikaliſchen Form, ſie leuchtet nicht ein, ſie bedeutet nichts, ſie hat keinen Charakter, keine Motivierung und Natürlichkeit des Fortſchritts und Verlaufs, kein Leben und keinen Schwung, ſie gefällt nicht. Darin erſt, auch Dieſes hinzuzutun, ruht das Geheimnis der Muſik; wie es aber hinzuzutun ſei (oder was volle muſikaliſche Form gebe, was die Melodie ſchließlich zur Melodie mache), dies zu definieren, iſt einer der ſchwierigſten Punkte der muſikaliſchen Äſthetik. Erforderlich hiezu iſt weiter 1) Dieſes, daß der Fortgang nicht bloß ſtetig, wechſelnd, periodiſch, ſondern zugleich gebunden iſt durch die in ſeinem Verlauf ſtets feſtgehaltene Beziehung zu einem Grundton. Ein Tonbild, ein vollkommen einheitliches Tonganzes, entſteht erſt dann, wenn die Tonfolge ein Aufundabſteigen von einem Grundton aus iſt, das die Beziehung zu dieſem Grundton ſtets durchſcheinen läßt und daher am Ende auch wieder in ihn zurückgeht (ein Geſetz, das ſich ſelbſt dann nicht aufhebt, wenn ein Tonwerk aus mehreren Tonſtücken mit verſchiedenen Grundtönen beſteht, indem dieſe Grundtöne der einzelnen Stücke doch in Beziehung zueinander ſtehen und womöglich der Grundton des letzten Tonſtücks mit dem des erſten identiſch iſt). Gehen wir zum Behuf beſtimmterer Orientierung zunächſt wieder auf die Skala zurück, ſo befriedigt ſie nicht nur durch ihre Stetigkeit, (relative) Abwechslung und Periodizität, ſondern durch die unwandelbare Beziehung aller ihrer Einzeltöne zum Grundton; ſie iſt eigentlich nichts als dieſes, daß der Grundton eine Tonreihe anhebt, welche zu ihm ſelbſt (Prim oder Oktave) zurückgeht, und welcher man, auch bevor dies erreicht iſt, dieſe

Digitized by Google

Beziehung auf ihn immer wieder durch drei Umstände anmerkt, einmal dadurch, daß die stetige Hinauf- und Herabbewegung ein Ankommen bei der Oktave vermuten läßt, fürs Zweite dadurch, daß die Bewegung innerhalb der Tonart des Grundtons bleibt, und fürs Dritte dadurch, daß diese Bewegung die auf den Grundton unmittelbar hinweisenden Hauptstufen der Leiter, Quint und Terz, berührt. Eine solche Bewegung leuchtet ein, sie ist motiviert und in sich abgeschlossen — denn man sieht, daß in ihr Alles einen Zweck hat, man sieht, auf was sie hinaus will, auf Vorführung aller Töne, die nach einem bestimmten Tongeschlecht sich vom Grundtone aus als Mitte zwischen ihm und seinen Oktaven ergeben, sowie auf Wiedererreichen des Grundtones; — sie macht den Eindruck des natürlichen, nicht willkürlich subjektiven, sondern objektiv begründeten Fortschritts — denn sie geht vom Grundton aus vorwärts in Tonweiten, die der natürlichen Gehörorganisation gemäß sind, und durch Tonstufen, welche das Gehör als wesentliche, in charakteristischer Beziehung zum Grundton stehende Intervalle sogleich ansprechen; — sie gefällt, weil sie die Bewegung vom Grundton aus und zu ihm zurück in konkreter lückenloser Weise, mit immerhin mannigfachem Tonwechsel zur Anschauung bringt und dabei doch durch ihre Einfachheit Alles ausschließt, was diese Anschaulichkeit verdunkeln oder stören könnte. Alle diese Verhältnisse, welche die Skala als Bewegung vom Grundton aus und zu ihm zurück klar, natürlich und gefällig machen, kehren, nur in weniger einfacher Weise und in großartigerem Maßstabe, bei aller kunstmäßig geformten Musik, bei aller Melodie wieder und sind Bedingung derselben; klar wird alle Musik nur durch Festhaltung des Grundtons und seiner Tonart, durch Vermeidung zu vieler und entlegener Modulationen, durch rechtzeitiges Zurücksteuern zum Ausgangspunkte; nanatürlich wird sie bei kleinern Stücken nur durch einen Tonfortgang, der die Hauptstufen der gewählten Skala auch mitergreift, sie hervortreten läßt, hie und da auf ihnen ruht, bei größeren durch längere Ausweichungen nur in solche Tonarten, die zur ursprünglichen in näherer Beziehung stehen; gefällig nur durch die ebenso mannigfaltige, wechselreiche als einfach ungezwungene, anschauliche Weise, mit der sie ebenso den Fortgang vom Grundton oder der Grundtonart hinweg wie die Zurückwendung zu ihnen bewerkstelligt. In anderer Rücksicht freilich, nämlich noch mannigfaltigeren Tonfolgen gegenüber, gefällt die

Digitized by Google

Skala nicht, weil sie zu stetig und uniform ist; sie gefällt doch nur in Vergleich mit gar zu einfachen Fortbewegungen, z. B. von Prim über Quint zur Oktave, sowie in Vergleich mit ganz unbestimmt ins Blaue gehenden Tonaggregationen, und dieser Punkt führt uns nun 2) auf eine weitere Hauptbedingung der musikalischen Kunstform, auf das Charakteristische und Ausdrucksvolle. Das Charakteristische fehlt auch der Skala ihrer Uniformität ungeachtet nicht, und wir gehen daher auch hier wieder von ihr aus. Sie hat nicht bloß die Eigentümlichkeit, daß sich in ihr alles auf den Grundton bezieht und so ihr Gang einleuchtende Klarheit, motivierten Fortschritt, natürliche Gesetzmäßigkeit und befriedigende Einheit erhält; sondern sie hat auch einen Charakter, eine Bedeutung, einen bestimmten Ausdruck; sie stellt eine bestimmte Art der Bewegung dar, nämlich die geradlinige Bewegung zwischen zwei Punkten (Prim und Oktav), oder wenn sie auf- und abwärts genommen wird, die in gerader Linie auf- und absteigende, in gerader Linie aus sich heraus und in sich wieder zurückgehende, kurz eine bestimmte Art von Bewegung, die nicht nur andern gegenüber ihre charakteristische Eigentümlichkeit, sondern auch innerhalb der verschiedenen Bewegungsarten eine gewisse besondere Bedeutung und Bedeutsamkeit hat; die geradlinige Bewegung repräsentiert ja einen einfachen regelrechten Fortgang nach oben, welcher so gut als weniger einfache in der Musik vorkommen darf und muß, indem er z. B. der ganz treffende Ausdruck leichten oder entschiedenen Vorwärtsgehens (wie im Schlußchor des ersten Don-Juan-Finales), einfacher, ungehemmter Erhebung usw. ist, wie auf der andern Seite die unmittelbar wieder in sich zurückgehende Bewegung der auf- und abwärts genommenen Skala eine einfache, gleichförmige, in sich kreisende Aufeinanderfolge identischer Hebung und Senkung darstellt, die gleichfalls eine berechtigte, in ihrer Art zu treffendem Ausdruck geeignete Bewegungsform ist. Ganz ebenso verhält es sich mit der musikalischen Form überhaupt. Ein Tongebilde, eine Melodie muß auch durch die Art und Weise ihrer Hebungen, Senkungen, Windungen, Schritte, Sprünge eine eigentümlich charakteristische und bedeutsame, irgendwie interessante Bewegungsart darstellen, wie in der bildenden Kunst jeder Umriß Charakter und Bedeutung haben soll; ein Tongebilde entsteht sozusagen damit, daß aus den unendlich vielen an sich möglichen Zusammen- und Umstellungen der Töne eine einzige herausgegriffen wird,

Digitized by Google

die so bestimmt ist in ihrer Art und Weise, daß wir in ihr sogleich einen eigentümlichen Modus von Tonkombination, einen eigenen etwas Bestimmtes ausdrückenden, einer bestimmten Bewegung der Empfindung, des Affekts, des Willens usw. (ähnlich wie vorhin die Skala) entsprechenden Bewegungsmodus, einen charakteristischen, etwas sagenden Verlauf erkennen, wozu natürlich die Rhythmik auch wiederum wesentlich mitwirken muß. An dieses letztere Moment schließt sich sodann 3) noch eine weitere Eigentümlichkeit an; es ist nämlich in der hinaufsteigenden Skalenbewegung auch ein Rhythmus (im höhern Sinn des Worts § 500), ein Bewegungsrhythmus, ein Aufschwung, ein Zug nach oben, der mit dem Übergang von der Septime zur Oktav wieder in Ruhe übergeht, und noch mehr ist dieser Rhythmus in der auf- und absteigenden Skala, indem hier dem Ansteigen die Senkung, der abwärtstreibende Zug nach unten folgt, welcher gleichfalls erst mit dem letzten Übergang von der Sekund zur Prim sich wieder beruhigt (ein Verhältnis, das unter Anderem durch die Skalenläufe im Andante der Ouvertüre zu Don Juan vortrefflich ins Licht gesetzt wird); es ist hinauf- wie hinabwärts sowohl ein Anschwellen, Forttreiben als auch ein Nachlassen und Verklingen der Bewegung, ein Hinauf- und Herabdrücken vom Anfangspunkt zu den von ihm entferntern Mittellagen, von diesen wiederum zu dem dem Anfang entsprechenden Endpunkt, sodann von diesem herab wieder zur Mitte und von da zum Ausgangspunkt zurück. Dieser Bewegungsrhythmus ist es, welcher der Skala, und wie ihr auch jeder andern Tonreihe, erst vollkommen den Charakter eines in sich abgeschlossenen, alle Momente, deren eine Bewegung fähig ist, durchlaufenden, in sich lebendigen Tonganzen verleiht, das Empfindung und Phantasie ebenso hebt und emporträgt, als es sie wieder zur in sich befriedigten Ruhe herabläßt. Durch alle diese Eigenschaften hat endlich die Skalenbewegung 4) auch vollkommenste Naturschönheit, sie ist ein Naturschönes, das man nicht anders haben möchte, ein Naturschönes zwar von sehr großer Einfachheit und daher für sich allein nicht befriedigend, aber darin doch gefällig durch reine, unmittelbare, ungekünstelte Objektivität. Hiemit haben wir nun sämtliche Momente beisammen, durch welche das Tonmaterial zum Kunstwerk sich gestaltet; wo alles Dieses ist: Begrenzung, Taktmäßigkeit und Zeitmaß, Wechsel in Höhe und Tiefe und doch Fluß und Stetigkeit, Abwechslung der Tonweiten

Digitized by Google

und periodische Gliederung, feste Beziehung auf einen Grundton, klar motivierte, natürliche, charakteristische Bewegungsrichtung und lebendiger Bewegungsrhythmus, da ist künstlerische Komposition (vgl. § 495 ff.) und Eindruck einer solchen vorhanden. Eine solche Tonreihe ist aber zugleich nichts Anderes als Melodie (oder eine Reihe, eine Gesamtheit von Melodien); die Analyse der Melodie in ihrem Unterschied von der bloßen Tonreihe führt ganz auf dieselben Requisite, die sich uns für die musikalische Kunstform überhaupt ergeben haben, indem ja, wie die Erörterung an den Hauptpunkten es bereits hervorhob, keine Melodie ist, wo irgendeines derselben fehlt, und wir haben so zugleich den Satz, daß alle Musik Melodie ist. Die Fälle, in welchen um besonderer Wirkungen willen Rhythmus oder Harmonie allein dominieren, können nur Ausnahmen sein, da Rhythmus noch keine Musik, Harmonie aber Musik noch ohne distinkte und lebendige Form ist. Maß und Energie der Bewegung gibt der Rhythmus; seelenvolle Innigkeit, Schmelz, ausdrucksreiche Färbung und Markierung gibt die Harmonie; alles Andere aber, Begrenzung, feste Gestalt, anschaulichen Fortgang, Sinn und Klarheit, direkten Ausdruck der Stimmung und Empfindung, Charakter und Leben erst die Melodie; sie erst gibt zu der Färbung das Licht, den Umriß, die Zeichnung, die Belebtheit und innerlich-rhythmische Bewegtheit des Kunstwerks hinzu. Bezeichnend ist es in dieser Beziehung, daß man nur eine melodische oder melodiöse Tonfolge einen „Gedanken" nennt, ein Etwas, bei dem man zu denken und nicht bloß äußerlich aneinander Gereihtes zu hören bekommt; die Melodie ist eine gedankenmäßige, das Viele zur Einheit eines Ganzen gestaltende Gliederung des Tonmaterials; sie ist, eben weil sie die absolute Form ist, die weder abstrakte Einheit noch abstrakte Vielheit duldet, sondern Beides zu konkreter Gestaltung verbindet und ein Ganzes aus ihnen bildet, auch Gedanke, während Rhythmus abstrakte inhaltsleere Form, Harmonie nur Ergänzung einer schon vorhandenen Form, kein einheitliches Ganzes für sich ist und ebendeswegen beide wohl gedankenmäßig sein können, aber noch keine „Gedanken" sind. Weiter kann hier auf die einzelnen Momente des Wesens der Melodie noch nicht eingegangen werden; nur so viel ist noch zu bemerken, daß die Analyse jeder gegebenen Melodie, die wirklich anspricht und gefällt, alle jene obigen Merkmale vom ersten bis zum letzten, vom „begrenzten Quantum" bis zur „Natürlich-

Digitized by Google

keit und Gefälligkeit", obwohl natürlich nicht überall alle in gleichem Verhältnisse entwickelt (da sonst keine Mannigfaltigkeit von Melodien wäre), in ihr aufzeigen, und daß sich als Grund des Unbefriedigenden einer Melodie immer das Fehlen des Einen oder Andern herausstellen wird.

2. Der zweite Satz des Paragraphen macht einen Unterschied zwischen *Melodie im engern und weitern Sinn*. Es kann nämlich nicht gefordert werden, daß ein Tonwerk bloß aus solcher Melodie bestehe, die *ganz für sich allein* selbständige charakteristische Bedeutung und Verständlichkeit, durchaus regelmäßigen Verlauf, vollständig entwickelte Periodizität, schlechthin gefällige Tonfolge usw. habe. In größeren Tonwerken entstände dadurch Einseitigkeit, Uniformität, abstrakte Klarheit und abstrakte, leer und kraftlos werdende Gefälligkeit; die Musik, und besonders die weniger als die Menschenstimme auf einfach klaren, die Einzeltöne länger aushaltenden Fortgang angewiesene Instrumentalmusik, bedarf mannigfaltigere Formen, sie muß sich auch sozusagen frei tummeln können, ohne alle jene Gesetze der eigentlichen Melodie (Kantilene) zu beobachten, sie muß Sätze bilden dürfen, die wie z. B. die sehr rasch in verschiedenen Wendungen gespielten Töne der diatonischen oder chromatischen Skala mehr *Figuren* als selbständige Tongestalten geben, Figuren, in denen (vgl. § 776, 3) die einzelnen Töne enger zusammenrücken und weniger bedeuten, Figuren, die zur eigentlichen Melodie sich verhalten, wie etwa Arabesken zur plastischen Zeichnung. Solche Figuren sind allerdings auch melodiös; aber die einzelne Figur für sich ist, wenn auch charakteristisch, doch teils quantitativ, teils qualitativ zu unbedeutend, von zu wenigem Gewicht, als daß sie eigentliche Melodie heißen könnte, so daß es mehr die Wiederholung oder Variierung der Figur oder die Aneinanderreihung mehrerer solcher Figuren ist, worauf das Befriedigende und Gefällige dieses Fortgangs beruht, wie z. B. in so vielen Orchestermelodien, künstlichern Arienpartien usf. Oder kann der geradlinige Fortgang, sei es nun einfach oder variiert durch einzelne Wendungen, die jedoch dem geradlinigen Fortgang untergeordnet bleiben, angewendet werden in *Passagen*, *Läufen*, *Tongängen*; ein solcher geradliniger Fortgang ist auch Melodie, wie sich dies oben bei der Betrachtung der Skala ergab, er ist aber doch nicht vollkommene Melodie, weil er zu wenig Wechsel und Cha-

Digitized by Google

rakter darbietet; auch hier haben wir nur Melodie im weitern Sinn. Ein dritter Fall ist der, daß ein Tonwerk aus einem möglichst einfachen Gedanken durch Variierung ein größeres Ganzes aufbaut, oder daß es aus einem kurzen Satz (Thema) Keime (Motive) heraushebt, die weiter entwickelt, „thematisch" verarbeitet werden; ein solcher einfacher Grundgedanke braucht auch nicht alle Erfordernisse der Melodie zu vereinigen, er kann zu eng begrenzt, zu einfach sein, um Melodie im vollen Sinn des Worts zu heißen. Alle diese Melodien im weiteren Sinne oder melodiösen Sätze haben dieses miteinander gemein, daß sie, eben weil sie nur unvollkommene Melodien sind, bloß innerhalb eines größeren Zusamenhangs befriedigen und verständlich sind. Verschieden ist ein vierter Fall, wenn nämlich eine Melodie erst durch die Akkord- oder Stimmenbegleitung vollen Sinn erhält, indem das Hauptgewicht auf den charakteristischen Akkordklängen und Stimmenkombinationen liegt; auch da kann der Wechsel, der Bewegungsrhythmus, der eigentümliche Charakter fehlen, der zur eigentlichen Melodie gehört, indem diese Momente von der Harmonie oder von der kunstreichen Stimmführung übernommen werden, und so ist auch hier nur Melodie im weiteren Sinne vorhanden. Ganz hört die Melodie nur da auf, wo die Akkordfolge so das einzig Gewichtige ist, daß die Reihe der obersten Akkordtöne keinen für sich irgend verständlichen und bedeutenden Fortgang mehr bildet, oder wo einzelne Töne oder Akkorde (identische oder verschiedene) ohne Verbindung unter sich bloß nacheinander mehrmals angeschlagen werden; dieses Fehlen der Melodie kann aber nur ausnahmsweise vorkommen, indem die bestimmte Melodiebewegung durch solche noch unbestimmtere Töne und Tonfolgen eingeleitet, mit Unterbrechungen weiter geführt oder abgeschlossen werden soll.

Daß die Melodie selbst da, wo sie für sich charakteristische und schöne Form hat, in der Regel die Harmonie postuliert, als die für volle Musik unentbehrliche Ergänzung, durch welche in ihren Gang festerer Zusammenhalt, wahrer Fluß, bestimmtere Charakteristik kommt, ist im § 775 bereits ausgeführt. Insbesondere aber gilt dies von den melodischen Figuren, die für sich selbst weniger Bedeutung haben; sie sind bei längerer Aufeinanderfolge zu leer, zu leicht, zu schwebend ohne Harmonie und gehören in dieser Beziehung mit denjenigen Tonfolgen,

Digitized by Google

die wir vorhin als vierte Art von Melodien im weitern Sinne bezeichneten, zu einer Gattung zusammen.

Die Frage, welche dieser beiden Arten von Melodie für die Musik höhere Bedeutung habe, ist dahin zu entscheiden, daß Musik nie bloß aus melodischen Sätzen im weiteren Sinne des Wortes bestehen kann. Die nur uneigentlich melodische Komposition steht allerdings in einer gewissen Beziehung höher als die einfach melodische, sie ist freier, größerer Abwechslung und Lebendigkeit fähig, sie vertritt innerhalb der Melodie das Prinzip des indirekten Idealismus, ohne das die Kunst nie recht konkret wird, sie ermöglicht die Instrumentalmusik, welche eben die freieste und konkreteste musikalische Kunstform ist. Aber sie kann nie für sich allein ein schönes musikalisches Kunstwerk hervorbringen; wenn innerhalb eines Tonganzen nicht auch eigentliche Melodie zu Tage tritt, sei es nun als Thema oder innerhalb der figurierten Tonsätze, so fehlt etwas Wesentliches. Die figurierte Bewegung ist wegen ihrer Kleinteiligkeit die unruhigere, wegen der Mannigfaltigkeit von Figuren, die sie aneinanderreihen muß, die wechselvollere, wegen der geringern Bedeutung, die in ihr das Einzelne für sich hat, die weniger helle und deutliche, sie ist mehr ein in mannigfaltigsten Wendungen sich fortziehendes Gewebe, als ein ruhig klar und einfach hinschreitendes Gebilde. Bloß figurierter Musik fehlt die Helligkeit, die Konzentrierung auf klar bestimmten Gefühlsausdruck, es fehlt ihr die klare Sprache der Empfindung, der einfach volle Erguß innerer Bewegung, und sie muß daher entweder einer Melodie, die das Hauptthema des Ganzen bildet, untergeordnet sein, aus ihr hervorwachsen als ihre Variierung oder thematische Verarbeitung, oder ist es gefordert, daß sie an einzelnen Punkten zur eigentlichen Melodie übergehe, sie aus sich hervortreibe, um in ihr zur Sammlung, zur ausgesprochenen Klarheit, zur ruhig schönen Haltung zu kommen, sie muß sich zu ihr entfalten, wie die Pflanze zur Blüte und Blume, wie der Organismus zum Auge, zu dem ruhigen und in Ruhe Alles sagenden Spiegel des bewegten Innern. Kleinere Tonstücke, mit Ausnahme von mehr technischen Etüden, einleitenden Präludien, zum Gesang überführenden Rezitativen usw., können nur aus vorherrschend eigentlicher Melodie bestehen, da sie sonst keine Bedeutung für sich hätten, während in größeren Kompositionen allerdings die eigentliche Melodie, wie schon bemerkt, schlechthin unzureichend ist, weil man nie bloß das einfach Ge-

Digitized by Google

fällige will. Das Gebiet der eigentlichen Melodie ist vorzugsweise die Vokalmusik; in ihr die Figurierung zu viel anwenden, ist ein Widerspruch, an dem manche sonst mit höchster Kunst gearbeitete Werke älterer Komponisten und noch mehr eine Unzahl von Opernarien kranken; der Widerspruch war verzeihlich, solange die Instrumentalmusik noch weniger ausgebildet und in ihrem Recht anerkannt war, aber er ist es nicht mehr, seitdem die Möglichkeit da ist, die beiden Arten von Melodie an die beiden Hauptgattungen der Komposition zu verteilen. Ein ausschließender Gegensatz zwischen eigentlicher und uneigentlicher Melodie findet des wesentlichen Unterschieds beider ungeachtet nicht statt; beide können, falls nur Fehler wie der eben angeführte vermieden werden, in einem und demselben Tonstück zusammen angewendet werden, so namentlich in Instrumentalstücken von einfachem und doch lebendig bewegtem Charakter, wie Tänze, Märsche und dergleichen. Ja die eigentliche Melodie kann in uneigentliche, in figurierte sich verwandeln; die Richtung des Tonfortgangs, seine lineare Bewegung bleibt im Allgemeinen dieselbe und spezifiziert sich doch in den einzelnen Teilen zu einer Mannigfaltigkeit von Wendungen, welche größeres Leben in ihn bringen; die einzelnen Glieder (Noten, Takte) der ursprünglichen Melodie verselbständigen sich, regen sich, treiben kleinere ineinander übergreifende Sprossen und Zweige, und die Gestalt des Ganzen scheint desungeachtet unverändert durch diese Zutaten hindurch. An dieser Figurierung der Melodie hat die Musik ein Hauptmittel der Belebung und Mannigfaltigkeit, das auch die Vokalmusik für diese Zwecke reichlich verwenden kann.

§ 780

1 Wie zwischen Melodie im engeren und weiteren Sinn zu unterscheiden ist, so ist auch die ihr wesentliche Periodizität eine doppelte; sie bezieht sich teils auf die Anordnung des Ganzen, sofern diese einen nach den Gesetzen der Symmetrie gestalteten Periodenbau darstellen muß, teils auf die größeren und kleineren Glieder der längeren periodischen Abschnitte, indem auch diese untergeordneten Glieder eigene, unter sich zusammengehörige Gruppen darstellen müssen. Quantitativ läßt die periodische Gliederung

Digitized by Google

sehr vielfache Unterschiede der Zahl der Haupt- und Unterabteilungen zu; in qualitativer Beziehung aber ist notwendig, daß die einzelnen 2 Teile und Gruppen bei aller Selbständigkeit natürlich, fließend, in lebendigem Bewegungsrhythmus sich aneinander anreihen.

1. Das so weich und schwebend scheinende Gebilde der Melodie verbirgt in sich eine strenge Gliederung und Gruppierung, deren Notwendigkeit der vorhergehende Paragraph nachgewiesen hat und deren Wesen nun noch spezieller zu betrachten ist. Am klarsten tritt sie hervor bei der Melodie im engeren Sinne, während die bloß melodiöse Tonfolge wenigstens in größern Tonstücken keinen so einfach bestimmten Gesetzen der Anordnung unterworfen ist (§ 779, 2), daher hier zunächst nur von eigentlicher Melodie und kleinern Melodien im weitern Sinn die Rede ist. Das melodische Tonstück baut sich in der Regel auf aus zwei in Bezug auf Länge einander konformen Hauptteilen; dieselben können, wie namentlich in bewegteren Stücken (besonders Arien), auch einen dritten in die Mitte nehmen, aber die normale und für sich ganz befriedigende Form ist die Zweiteiligkeit. Durch sie stellt sich die Melodie einerseits dar als eine Tonfolge von nicht zu kleinem Umfang, als ein nicht zu inhaltloses, gehörigen Raum umspannendes Ganzes; andrerseits bewirkt sie, daß das Nacheinander der Töne durch Sonderung in Teile die ihm sonst fehlende Überschaulichkeit und durch gleiche (symmetrische) Gruppierung eine Regelmäßigkeit des Verlaufs erhält, ohne welche Einheit und Zusammenstimmung an ihm vermißt würde. Das Ohr rechnet besonders bei kleineren Tonstücken unbewußt die Zeitlänge des einen Teils nach und erwartet ihre Wiederkehr; wird sie im zweiten Teil gekürzt oder überschritten, so entsteht, auch wenn der Fehler nicht bemerkt wird, das unbehagliche Gefühl unsymmetrischer Anlage (wie bei einem Gebäude mit ungleichen Langseiten), und es ist daher, wo nicht der besondere Inhalt oder Charakter eines Stücks es anders verlangt und hiedurch die Abweichung rechtfertigt, ein unabänderliches Gesetz, daß die zwei Teile einander entsprechen; sie müssen mindestens, wenn nicht geradezu gleich, doch einander proportional sein, indem z. B. ein 12taktiger Teil auf einen 8taktigen folgt. Dieselbe Gliederung fordert ein Tonstück, wenn es nicht unklar und unsymmetrisch sein will, innerhalb der einzelnen Teile; die Regel ist auch hier, daß sie aus Unterabteilungen, gewöhnlich Perioden

Digitized by Google

genannt, gebildet werden; kleinere Melodien, z. B. Lieder, Themas zu Variationen, können auch bloß aus Perioden oder aus periodisierten Abschnitten, die nicht förmlich als Teile voneinander geschieden sind, (sowie andrerseits größere melodische Stücke, deren Inhalt die Sonderung in größere Teile nicht verstattet, aus einer Reihe solcher Perioden oder Abschnitte) bestehen. Ein 16taktiger Teil z. B. ist schon zu lang, wenn er nicht periodisiert ist; man hätte an ihm eine Reihenfolge ohne Einschnitte und Ruhepunkte, welche weder klar überblickt noch mit dem Wohlgefallen, das nur die gegliederte Anordnung gewährt, aufgenommen werden könnte; Ausnahmen von dieser regelmäßigen Periodisierung finden auch hier nur statt bei sich länger hinziehenden figurierten Tonfolgen oder bei Figurierung einzelner Stellen der Melodie durch Läufe, Verzierungen usw. Die Teile sowohl als die Perioden und Abschnitte haben, obwohl nicht in völlig gleicher Weise, ein Merkmal miteinander gemein, sie bilden gesonderte Partien des Ganzen. Jeder Teil schließt den melodischen Fortgang ab; beide Teile haben eigene Schlüsse, die sich nur dadurch voneinander unterscheiden, daß um der Einheit des Ganzen willen der zweite Teil notwendig im Grundton des Stückes schließt, der erste aber nicht. Die Periode ist zwar nicht so selbständig wie der Teil, sie kann sich z. B. der nächsten durch eigens dazu bestimmte Zwischen- und Übergangstöne anschließen, sie hat nicht einen eigenen Schluß; aber einen Endpunkt mit Schlußcharakter muß sie haben, der sich durch den Gang der Tonfolge, sowie der Begleitung, durch ein Zuruhekommen, Anhalten der Bewegung, namentlich durch Stillhalten auf der Tonika oder auf der Quint ankündigt. Dieser äußeren Ähnlichkeit der Konstruktion des Teils und der Periode liegt die innere zu Grund, daß der Teil und die Periode mehr oder weniger selbständige Teile des Ganzen sind, eine Selbständigkeit, durch welche es eben seine notwendige Gliederung erhält. Es ist zwar kein Teil ohne den andern, keine Periode ohne die ihr vorhergehende oder folgende ganz und recht verständlich, da sonst die Einheit des Tonstücks aufgehoben wäre, aber relativ sind sie doch ein Ganzes für sich. Der zweite Teil ist eine entsprechende Weiterführung oder teilweise Wiederholung des ersten, der erste ist eine Vorbereitung des zweiten, so daß keiner ganz selbständig ist; der erste sagt nicht genug, nicht Alles ohne den zweiten, der zweite baut auf dem ersten fort, er stände ohne ihn in der Luft; aber sie verhalten sich zueinander doch

Digitized by Google

immer zugleich wie Vor- und Nachbild, Bild und Gegenbild; es ist jeder doch selbst ein Bild, wie zwei Gemälde, deren eines den Anfang, das zweite den dem Anfang entsprechenden Abschluß einer Handlung oder Begebenheit darstellen wollte, bei aller Zusammengehörigkeit doch selbständig gegeneinander wären; gerade bis zu dieser scharfen Sonderung in selbständige Ganze muß die Teilung des Tonstücks fortgehen, wenn sie vollständig sein will. Eine ähnliche, wenn auch schon geringere Selbständigkeit kommt sowohl dem periodisierten Abschnitt als der Periode selbst, also z. B. der ersten viertaktigen Hälfte eines ersten Teils zu; sie macht für sich schon weit mehr den Eindruck des Unvollständigen, das eine Ergänzung und Weiterführung fordert, aber sie ist doch noch eine Tonfolge, die auch schon ausgedehnt und charakteristisch genug ist, um ein Tonbild zu sein, was namentlich dann klar hervortritt, wenn mit der zweiten Periode eine neue Tonart, die Tonart der Dominante eintritt; wäre nicht jede Periode ein Tonbild, das sich gegen das nächstfolgende klar abhebt, so wäre der aus Perioden bestehende Teil eben auch nur eine Tonreihe, in der nichts Bezeichnendes, nichts Bestimmtes zu Tage träte; er wäre eine gerade Linie, eine Reihe von Punkten, so aber ist er eine (in der ersten Periode) sich hebende und wieder zu einem Abschlusse sich herabsenkende, eine (mit der zweiten Periode) sich hebende und sich abermals senkende Wellenlinie, wie die Musik sie fordert, weil sie ihr Wesen in konkreter Mannigfaltigkeit der Bewegung eines beweglichen und nur in distinkter Beweglichkeit schönen Tonmaterials hat. Aber auch mit der Periode ist die Gliederung noch nicht vollendet. Die Periode ist immer so groß, um ein relativ selbständiges Tonbild zu sein; sie hat also immer mindestens so viel Umfang (z. B. 4, 6, 8, 10 usw. Takte), daß auch in ihr Raum für Gliederung ist, wenn auch nur für eine einfache zweiteilige Gliederung, und sie kann wirklich als Periode, als ein Ganzes für sich nur erscheinen, wenn sie diese Gliederung in Teile wirklich hat, d. h. wenn sie so gestaltet ist, daß die erste Hälfte sich von der zweiten sondert, auf sie vorbereitet, in ihr gleichsam eine Antwort, ein Gegenbild, eine Ergänzung ihrer selbst findet. Diese Unterabteilungen der Periode heißen Vorder- und Nachsatz, die beide voneinander auch äußerlich getrennt sein können, jedoch nicht müssen, wenn nur die Richtung der Melodie nebst der Begleitung einen Ruhe- oder Wendepunkt, einen Einschnitt zwischen beiden Teilen kenntlich macht. Vor-

Digitized by Google

der- und Nachſatz ſind natürlich noch weniger ſelbſtändig als erſte und zweite Periode, aber ſie bedeuten doch etwas für ſich, ſie geben eine eigene, bereits irgendwie charakteriſtiſche Tonfigur, der man allerdings durch ihre Kürze und Unabgeſchloſſenheit ſogleich anfühlt, daß ſie integrierender Teil eines größern Tonganzen iſt. Die Teilung kann ſogar noch weiter herabgehen, es kann innerhalb größerer Vorder- oder Nachſätze jedes Taktpaar, in kleineren jeder Takt ein beſonderes Glied mit eigentümlicher Bewegung bilden; aber überall notwendig iſt namentlich dieſe letztere ganz beſtimmte Gliederung, ſo ſehr ſie zur Lebendigkeit und charakteriſtiſchen Geſtaltung beiträgt, deswegen nicht mehr, weil eine gleichförmige Bewegung durch 2 oder bei Tonſtücken von größerem Maßſtab durch 4 und 5 Takte hindurch immer noch kurz genug iſt, um auch ohne vermannigfaltigende Gliederung den Eindruck einer klaren und anſprechenden Tonfolge zu machen. Die geſamte Gliederung des melodiſchen Tonſtücks ſtellt ſich ſomit dar als ſymmetriſch ſich einteilend und abſtufend; es zerfällt in Teile mit größter, mittlerer, kleinerer und kleinſter Selbſtändigkeit gegeneinander, es zerfällt in Teile, die im Verhältnis gegenſeitiger Über- und Unterordnung untereinander ſtehen; es iſt ſo in der Gruppierung der Melodie eine gemeſſene architektoniſche Logik, auf deren Durchführung ihre Überſchaulichkeit und Einfachheit, ihre Klarheit und Haltung, ihre Abrundung und Gefälligkeit, kurz ihre Schönheit der Form nach beruht; ja ſelbſt zur Idealität und Erhabenheit des Eindrucks kann ſie mitwirken eben durch die gemeſſene, ſichere Ruhe, die mit ihr gegeben iſt. In bewegteren, dem Inhalt nach mannigfaltigeren Tonſtücken darf und ſoll die ſtreng mathematiſche Einteilung freilich nicht eingehalten werden; aber auch hier, wie desgleichen auch in größeren Tonwerken, ſind immer wenigſtens einige Partien ſymmetriſch gegliedert und tragen ſo zur Ordnung und Natürlichkeit des Ganzen bei. Man vergleiche z. B. die Arien „Dies Bildnis“ und „O Iſis“ in der Zauberflöte. In der erſteren finden wir ſtrenge Gliederung nach gleichförmigen Sätzen und Satzreihen nicht durchgehend, wir treffen in ihr der Zahl der Takte nach ſehr ungleichartige Glieder, Sätze und Perioden, indem die Länge der einzelnen Partien ſich ganz nach dem Inhalt der Empfindungen beſtimmt, welche veranſchaulicht werden ſollen; dieſe Arie iſt mit Recht pſychologiſch, nicht ſtreng logiſch konſtruiert, ſie ſchmiegt ſich den Bewegungen des Gemüts an, und die Ruhe, die wir deſſenunge-

Digitized by Google

achtet an ihr bewundern, hat der Meister ihr vorzugsweise durch andere Mittel, durch das gehaltene Tempo, durch den schönen Fluß der Melodie, durch die kunstreiche Komposition der einzelnen Hauptteile zu geben gewußt. Die Arie des Sarastro dagegen besteht in vollkommenster Regelmäßigkeit aus sechs 8taktigen Perioden; sie ist, da der unumwundene, strömende Erguß des Gesangs nirgends ein Abbrechen duldet, nicht in zwei Teile gesondert, sondern erhält nur durch das Einfallen des Chors am Ende der dritten und sechsten Periode eine gewisse Abgrenzung; aber gerade diese durchaus gleichförmige und gleichmäßige Fortbewegung in einem und demselben Rhythmus verleiht ihr jenes Gepräge priesterlicher Feierlichkeit, erhabener Seelenruhe, das im Verein mit der seelenvollen Innigkeit und schönen Pracht der Melodie und Harmonie diese Arie zu einer in ihrer Art einzigen Erscheinung macht (wogegen der schon wieder stärker bewegte Chor „O Isis" mit kleineren und größeren Sätzen wechselt und überhaupt nicht diese ganz gleichförmige periodische Anordnung zeigt). Eine feste Bestimmung der Zahl kann, wie schon eigentlich für die Teile nicht, so noch weniger für die Perioden und Sätze gegeben werden; letztere können je nach Umständen 2-, 3-, 4-, 5taktige sein usw.; die Hauptsache ist nicht die Zahl an sich, sondern die Symmetrie, vor Allem also gleiche Taktzahl des Vorder- und Nachsatzes, weil Ungleichheit hier am störendsten wirkt, wogegen die Taktzahl der Perioden und der Teile dem Symmetrieverhältnis nicht so streng unterworfen ist, weil hier je nach Bedarf Erweiterung, Verlängerung das Richtige sein kann. Je einfacher, überschaulicher, in sich abgeschlossener, je mehr nach dem Prinzip des direkten Idealismus abgefaßt das Stück ist, desto mehr strenge geradzahlige Symmetrie; je freier, mannigfaltiger, bewegter dagegen das Ganze ist oder je mehr es unter das Prinzip des indirekten Idealismus fällt, desto freier ist auch die Handhabung der Symmetrie, obwohl sie nie ganz fehlen darf, sondern wenigstens einzelne Abschnitte beherrschen muß, damit sie innerhalb des Ganzen doch auch zur Erscheinung komme und ihm dadurch der Charakter der Übersichtlichkeit und Ordnung gewahrt werde. Dieses Nebeneinander von Gebundenheit an das Symmetriegesetz und von Freiheit in seiner Anwendung ist tief begründet im Wesen der Musik als subjektiver, den Ausdruck immer wieder über die Form stellender Kunst, sowie als Bewegung in der Zeit, die einerseits Maß und Gliederung wesentlich braucht,

Digitized by Google

aber andrerſeits eben doch nur ein Maß und eine Gliederung *überhaupt*, nicht wie die Architektur eine exakte, die Prüfung des meſſenden Auges aushaltende geometriſche Gliederung; es weiſt hin auf die Verwandtſchaft der Muſik mit der Poeſie, deren Verſe und Strophen ſo ziemlich dasſelbe ſind mit den muſikaliſchen Sätzen und Perioden, obwohl ſie in Bezug auf die Zahl der Strophen ſowohl des ganzen Gedichts als ſeiner einzelnen Teile eine (für den Gedankenausdruck notwendige) Freiheit hat, welche der Muſik als weſentlich rhythmiſcher Kunſt verſagt iſt.

2. In der Theorie der Muſik iſt es gewöhnlich, die Taktgruppen, welche zuſammen einen größeren Satz oder auch kurze Perioden bilden, Rhythmen zu nennen; dieſe Bezeichnung iſt inſofern paſſend, als die Sonderung des Tonſtücks in Teile uſw. nicht nur der überſichtlichen Gliederung dient, ſondern auch zum *Bewegungsrhythmus* in weſentlicher Beziehung ſteht. Der Teil führt zum Teil, die Periode zur Periode, der Vorder- zum Nachſatz, die Taktgruppe zur Taktgruppe hinüber; das erſte Glied iſt allemal — dies geht durch die ganze Muſik hindurch — ein Anfangen, ein Anheben, das im zweiten Glied zur Vollendung oder zur Ruhe, eine unvollkommen gebliebene Tonerhebung, die im zweiten zur Ergänzung und Vervollſtändigung gelangt; das erſte Glied lüftet den Vorhang nur halb, zeigt nur erſt ein halbes Tonbild, ganz bekommen wir es erſt im zweiten; das erſte Glied führt uns irgendwie hinaus in das Reich der Töne und Tongeſtalten, aber es läßt uns ſtehen auf halbem Weg, es gibt uns keinen Abſchluß, zeigt uns den Rückweg nicht, dies geſchieht erſt durch das zweite. So kommt in die Muſik Hebung und Senkung, Spannung und Löſung, Erwartung und Befriedigung, und hiedurch eben iſt die Muſik teils für uns ſpannend, teils das wahrhafte Abbild des Gemüts, das eben in dieſer die Ichheit ergreifenden, mit ſich fortführenden und erſt allmählich ſich wieder löſenden Spannung der Gefühle und Affekte ſein Leben hat. Die eine Taktgruppe treibt mit der Richtung, die ihre Töne nehmen, ſchlechthin fort zur nächſten; dieſe mit ihr zuſammen oder der Vorderſatz zum Nachſatz, indem er ohne dieſen unvollſtändig erſcheint wie eine Frage, die auf Antwort wartet; die Periode iſt nun zwar im Nachſatz zu einer Beruhigung gekommen, aber ſie als Ganzes iſt doch wiederum nicht fertig in ſich, ſondern erwartet ihre Ergänzung durch die zweite; aber auch mit dieſer darf die Bewegung nicht aufhören,

Digitized by Google

wenn nicht das Muſikſtück überhaupt aufhören ſoll; will es nicht aufhören, ſo muß die zweite Periode mit der erſten zuſammen wieder ein Unvollſtändiges ſein, das Ergänzung durch Weiteres fordert oder doch erwarten läßt, eine Eigenſchaft, die namentlich damit erreicht wird, daß mit der zweiten Periode eine Ausweichung in eine andere Tonart und ſomit eine Abweichung des ganzen Tonſtücks von ſich ſelbſt eintritt, die wieder aufgehoben werden muß und daher eine weitere Fortſetzung der Tonreihe verlangt. Aus dieſen rhythmiſchen Beziehungen der Sätze und Perioden ergibt ſich nun zugleich der Bewegungsrhythmus des erſten Teils überhaupt; dieſer Bewegungsrhythmus iſt ein Kompler aus kleineren Rhythmen, in welchem die Spannung ſtets zunimmt; es iſt zwar eine Bewegung, die innerhalb ihrer ſelbſt (in der zweiten Taktgruppe, im Nachſatz und in der zweiten Periode) mehrere Ruhepunkte hat, und ſie trägt auch hievon abgeſehen gar nicht notwendig den Charakter einſeitiger Erregtheit an ſich, ſofern ſie zunächſt doch nur der bloß allmählich ſich hebende und daher verhältnismäßig noch immer ruhigere Anfang des Ganzen iſt, der die Hauptgedanken desſelben exponiert; aber es iſt doch immer eine Bewegung, welche, namentlich bei Anwendung der Modulation, als Ganzes unvollſtändig iſt und weiter treibt, ſo daß Alles zuſammengenommen das Moment der noch nicht abgeſchloſſenen Hebung, der Spannung, der Erwartung das Übergewicht behauptet; der erſte Teil iſt eine die Hauptgedanken gebende, aber ſie noch nicht weit genug fortführende Expoſition, die eben, weil ſie Manches noch zurückhält, auch noch weiter vorwärts treibt. Anders der zweite Teil (oder in kleineren Stücken die zweite Periode, ſowie in nicht genau nach Teilen geſonderten Stücken, wie die vorhin angeführte Arie aus der Zauberflöte, die zweite Periodenreihe des Ganzen). Steigt der erſte Teil auf, ſo ſteigt der zweite ab; führt jener vorwärts, ſo führt dieſer zurück; ſpannte uns der erſte, ſo löſt dieſer die Spannung wieder in Ruhe und Befriedigung auf. Dieſes iſt nun aber nicht ſo gemeint, als trete mit dem zweiten Teil ſogleich ein Nachlaſſen der Bewegung und Lebendigkeit des Tonſtücks ein. Es kann dies, außer wo Inhalt und Ausdruck eine Ausnahme gebieten, ſchon deswegen nicht ſtattfinden, weil die Muſik doch immer Erhebung und Bewegung iſt und daher das Moment des Nachlaſſens, ſo wenig es fehlen darf, doch dem Moment der Hebung ſtets untergeordnet bleiben muß, und es iſt auch dadurch ausgeſchloſſen, daß der erſte Teil

Digitized by Google

eine immer nur erſt anſchwellende, vorwärtstreibende Bewegung iſt, die den höchſten Grad der Hebung noch gar nicht erreicht hat. Die Sache verhält ſich mithin vielmehr ſo, daß nur der ganze Charakter und ganze Verlauf des zweiten Teils ein Nachlaſſen der Bewegung, ein Sichlöſen einer Spannung darzuſtellen hat. Der zweite Teil hat daher weſentlich ſelbſt auch noch Hebung, Aufſtreben, Fortſchritt in ſich; er ſetzt zunächſt die Hebung des erſten Teils fort, vollendet ſie, führt ſie weiter, ſteigert und verſtärkt ſie auch (ein Zweck, dem in größeren Werken der den zweiten Teil beginnende „Mittelſatz", der bewegteſte Teil des Ganzen, ſeine Entſtehung verdankt). Iſt aber dies geſchehen, dann tritt das Nachlaſſen ein; die Bewegung ſammelt, beruhigt ſich, ſie kehrt namentlich zur Grundtonart zurück, ja ſie wiederholt geradezu oft die erſte Periode oder den ganzen erſten Teil, ſie läßt dieſe erſten Partien, denen nun, nachdem ſie (im Anfang des zweiten Teils) die geforderte Ergänzung und Verſtärkung oder die Fortführung zu weiteren Bewegungsformen, die ſie erwarten ließen, bereits erhalten haben, der Charakter des Unbefriedigenden, Unvollſtändigen und Erwartunganregenden benommen iſt, noch einmal auftreten als die Grundlage des Ganzen, zu welcher dieſes, nachdem es ſeinen Kreislauf gemacht, nachdem es Alles, deſſen es fähig war, aus ſich hervorgetrieben hat, einfach zurückkehrt, um in ihr zur Ruhe zu kommen; höchſtens am Schluß hebt und erweitert ſich der Grundgedanke noch einmal, um nicht (wie dieſes allerdings häufig der Fall iſt) in leicht monotoner Wiederholung und mattem Nachlaß zu verklingen, ſondern mit einem Nachklang des höhern Aufſchwungs, der gegen das Ende des erſten Teils oder am Anfang des zweiten genommen war, und ſo doch mit immer noch lebendig bewegtem Wellenſchlag zu ſchließen (ein Moment, das ſich in größern Werken, z. B. Symphonien, zu eigenen ſtärker erregten Schlußſätzen ausbreitet). Der zweite Teil iſt ſo das vollkommenſte Gegenbild des erſten, er hat den umgekehrten Rhythmus, er fängt in und mit der Bewegtheit an, führt ſie eine Weile noch fort, läßt ſie aber mehr und mehr ſich beruhigen; wie der erſte aus immer wieder vorwärtstreibenden Rhythmen beſteht, ſo der zweite aus Rhythmen, die immer mehr zur Ruhe hinführen, wovon ſelbſt die bewegtern Rhythmen im Anfang des zweiten Teils nicht ausgeſchloſſen ſind, indem gerade mit dem höchſten Grade der Erregung die Umkehr, der Nachlaß, die Senkung bereits angebahnt, ja am beſtimmteſten mo-

Digitized by Google

tiviert ist. Im Einzelnen modifiziert sich dieses Alles freilich auf mannigfaltige Weise, da teils Größe, teils Charakter einzelner Tonwerke oft eine weit konkretere Gliederung der Hauptteile verlangen, indem z. B. in größern Kompositionen schon im ersten Teil neben dem Moment der Hebung das der Beruhigung stärker vertreten sein muß, als dieses bei kleineren Melodien möglich ist; aber das Gesetz ist überall durch die größten wie durch die kleinsten Tonwerke hindurch eines und dasselbe: Aufschwung, Hebung, Spannung, damit ein innerlich motivierter Fortgang, ein Interesse, — Nachlassen, Senkung, Lösung, damit ein Resultat und Abschluß da sei und nicht die Musik eben da abbreche, wo sie bloß umkehren und allmählich zur Beruhigung zurücklenken sollte; alles Erklingen, sei es nun eines Tones oder einer Tonreihe, fordert Verklingen, alles Erzittern ein Ausbeben, eine Herstellung des Gleichgewichts; so nur ist für den Geist Befriedigung, Vollendung, Anschauung eines zur Einheit sich abrundenden Ganzen da, und es wird daher sogleich als Übelstand gefühlt, wenn ein Kunstwerk nicht zu lebendigem, bewegtem Aussichherausgehen, noch mehr, wenn es nicht zu einem erst nach Erschöpfung aller Stufen und Grade der Bewegung eintretenden, dann aber die Spannung völlig lösenden, die Bewegung zur Ruhe führenden Austönen, kurz zu einem natürlichen und befriedigenden Abschluß gelangt. Wirklich schöpferische Phantasie (die namentlich eben das unter Anmerkung 1 Geforderte versteht, „für sich unvollendete, zu weiteren vorwärtstreibende" und hiedurch den Fortgang belebende und motivierende Sätze zu bilden), vermählt mit ursprünglichem, sicher treffendem Sinne für Gleichmaß, allein kann diese Rhythmik des Tonwerks hervorbringen, deren gelungene Vollendung wesentlich über den Totaleindruck des Ganzen entscheidet; keine hinundherfahrende, in Tönen herumwühlende Lebendigkeit ohne Gliederung, ohne Ausgestaltung selbständiger, sich gegeneinander abhebender Gedankengruppen, keine Gliederung ohne Lebendigkeit, keine einseitige Erregtheit ohne besonnenes Zurückstreben zur Ruhe, dies sind auch in der Musik Grundgesetze, die nie veralten, sondern immer nur in neuen Formen angewendet werden können.

Natürliche, fließende, Einheit ins Ganze bringende Fort- und Übergänge zwischen den größeren und kleineren Teilen, trotz aller Absonderung und Gliederung, verstehen sich von selbst. Dieses Moment mußte aber doch besonders erwähnt werden; denn namentlich im zwei-

Digitized by Google

ten Teil, wo das Tonstück vom bewegteren Gang zum beruhigteren und oft geradezu zur Wiederholung von Sätzen des ersten zurücklenkt, ist es von großer Wichtigkeit, daß dieses Zurücklenken durch passende Übergänge, z. B. von der ersten Periode des zweiten Teils zur zweiten, das Ganze abschließenden gehörig motiviert und ausgeführt erscheine. Die Übergänge sind, obwohl schon mehr in größeren Werken, kaum minder wichtig und schwierig als die Schlüsse; ob der Komponist das Tonmaterial wirklich beherrscht, dieses muß sich ganz besonders daran zeigen, ob er im Stande ist, Übergänge einzuführen und zu bilden, welche wie in melodischer Beziehung so rücksichtlich des Bewegungsrhythmus des Tonwerks deutlich umlenken, ohne doch irgend schroff oder willkürlich abzubrechen, und fließend weiter leiten, ohne an dem bestimmten Eindruck, daß das Einschlagen einer andern Richtung oder der Rückgang zu schon Dagewesenem sich vorbereite, irgend etwas vermissen zu lassen.

§ 781

Die Harmonie, welche die Melodie begleitet, zerfällt in mehrere, höhere und niedere Stimmen, deren Gang seiner Bezogenheit auf die Melodie ungeachtet sehr mannigfaltig sein und daher auch mit einer gewissen, der Melodie analogen charakteristischen Selbständigkeit ausgestattet werden kann. An diese Selbständigkeit der Einzelstimmen knüpft sich die Entstehung der ersten über die einfache Melodie hinausgehenden Form des zusammengesetzten musikalischen Kunstwerks, die Entstehung der polyphonen Musik im Gegensatz zur homophonen.

Die Melodie ist die Grundform der Musik; aber sie tritt zugleich, worauf schon § 779 mehrfach hinwies, als eigene Form, als „einfache Melodie" andern und reicheren Formen der Musik gegenüber, sofern das Wesen der Musik einen Fortschritt über die einfache Melodie hinaus zu entwickelteren und zusammengesetzteren melodischen und melodiösen Kompositionen fordert, wenn sie nicht abstrakt eintönig werden und auf zu enge, zu leichte, zu wenig sagende Formen sich beschränken will. Mit diesen höheren Formen haben wir es jetzt zu tun und bemerken über die Einteilung der ganzen Lehre vom zusammengesetzten musi-

Digitized by Google

kaliſchen Kunſtwerk gleich dies zum Voraus, daß die Hauptformen desſelben am richtigſten (auch der geſchichtlichen Entwicklung am beſten entſprechend) ſich ergeben und klaſſifizieren, wenn man zunächſt reflektiert auf die Form, welche die Melodie ſelbſt annehmen kann mittelſt konkreter Ausbildung ihres eigenen Prinzips, d. h. durch melodiſche Geſtaltung der Einzelſtimmen, durch welche an die Stelle der einfachen Melodie ein Gewebe zuſammenklingender Melodien tritt, die „Polyphonie" (indem dieſes Wort zur Bezeichnung einer Vielheit ſelbſtändiger, „Vielſtimmigkeit" dagegen zur Bezeichnung unſelbſtändig begleitender Stimmen gebraucht wird). Dieſe Form iſt die erſte, da die Melodie hier aus ſich ſelbſt nicht heraustritt, ſondern nur eine mit andern Melodien ſich umgebende und in Wechſelwirkung mit ihnen tretende Melodie wird. Indes wird die ſpeziellere Betrachtung der polyphonen Muſik zeigen, daß die entwickelteren Arten derſelben bereits über die bloße Melodie hinausführen zu einer Kunſtform, in welcher ſchon längere Reihen melodiſcher Sätze miteinander zu einem Ganzen verflochten werden. Damit wird ſich uns dann von ſelbſt der Übergang zu der zweiten Hauptform des zuſammengeſetzten Kunſtwerks ergeben, deren Weſen dieſes iſt, daß eine Reihe von Melodien und melodiöſen Sätzen oder weiterhin auch mehrere ſolcher Reihen zuſammen an die Stelle der einfachen Melodie treten; dieſe Form hat die einfache Melodie als Element in ſich, ſie kann ebenſo auch die Polyphonie in ſich aufnehmen, und ſie iſt überhaupt dasjenige Gebiet, auf welchem die Muſik erſt ganz frei die ganze Mannigfaltigkeit der Kompoſition und Kombination, der ſie fähig iſt, zu entwickeln vermag, daher dieſe Form zuletzt zu ſtellen iſt. Einfach (homophon) melodiſche, polyphon melodiſche, ganze Reihen und Zyklen melodiſcher Tonſtücke vereinigende Muſik ſind die drei Grundformen aller Tonkunſt, zu denen alle weiteren Gattungen von Kompoſitionen nur als untergeordnete Arten ſich verhalten. In der homophonen Muſik dominiert das Prinzip der Melodie; in der polyphonen nimmt es das der Harmonie in ſelbſtändiger Weiſe in ſich auf, die Melodie wird hier Melodienharmonie, harmoniſche Melodie; in der dritten Form handelt es ſich um konkretere Entwicklung der Melodie und der melodiöſen Sätze, ſowie um Nebeneinanderſtellung melodiſcher und melodiöſer Sätze von verſchiedenem und doch innerlich zuſammengehörigem Charakter, und daher wird für dieſe dritte Form das rhythmiſche Prinzip beſonders wichtig;

Digitized by Google

denn mannigfaltige Melodiegestaltungen sind durch Figurierung bedingt, welche letztere vor Allem durch weniger einfache und gleichförmige Rhythmisierung zu Stande kommt, und ebenso ist charakteristischer und mannigfaltiger Rhythmus ein Hauptband, das Reihen und Zyklen von Tonstücken teils gliedert, teils unter sich zusammenhält; ja solche Reihen und Zyklen sind wesentlich rhythmisch (im höhern Sinn des Worts) sich fortbewegende Ganze, sie sind konkrete umfangreichere Realisationen des „Bewegungsrhythmus", die „zyklische" Musik ist wesentlich auch rhythmische, aus Melodie und Melodienharmonie große „Rhythmen", große rhythmisch gegliederte und bewegte Reihen auferbauende Musik. Kurz, wie die ganze Musik aus Tonfolge, Zusammenklang und Tonbewegung, aus Melodie, Harmonie und Rhythmus besteht, so ordnen sich hienach ganz einfach auch ihre Hauptformen, die alles Einzelne unter sich begreifen. — Daß auch melodielose Harmonie und ebenso dominierender Rhythmus mit gänzlicher Unterordnung des melodischen und harmonischen Elements möglich und anwendbar ist, wurde schon früher bemerkt; aber eigene Musikkunstformen ergeben sich hieraus nicht, da bloße Akkordfolgen und bloße Tonschläge nur vorübergehend in Anwendung kommen können. —

Die Melodie muß nicht notwendig, aber sie kann und soll Begleitung haben, wenn sie wirklich ganz musikalisch sein will; dieses steht uns aus Früherem fest; Begleitung wird schon nahegelegt durch die Unterschiede der Stimmen der Menschen und Instrumente in Beziehung auf Höhe und Tiefe, und wir finden daher wenigstens Anfänge zu ihr überall, wo musikalisches Gefühl rege ist, wie z. B. namentlich in dem sonst ganz einfachen und kunstlosen Volksgesang. Die Begleitung ist nun aber wiederum mannigfaltiger Formen fähig. Sie ist zunächst entweder unisone Oktavenbegleitung, die unter gewissen Verhältnissen großartig einfach, selbst erhaben wirken (S. 107), aber für sich nicht genügen kann; oder ist sie eine die Melodie bloß unterstützende und verdeutlichende, möglichst einfache, für sich unselbständige und nichts bedeutende Begleitung, die entweder in bloßen Zusammenklängen oder in Akkorden besteht, also entweder ein- oder mehrstimmig ist. Indessen zeigt sich doch schon hier unter gewissen Bedingungen ein Element der Selbständigkeit, nämlich zunächst bei der untersten Stimme. Sie kann der Melodie nicht willenlos in stets gleichem Abstand folgen; der Führer der untersten Stimme fühlt sich vielmehr getrieben, zu den Zu-

Digitized by Google

ſammenklängen oder Akkorden der obern Stimmen (oder auch zu dieſer allein, aber eben dann unter der Vorausſetzung, daß Zwiſchenklänge eigentlich hinzuzudenken ſind oder mittönen ſollten) Grundtöne anzuſchlagen, welche den Hauptakkorden, durch die die Melodie ſich hindurch bewegt, eine ſelbſtändige Haltung und Betonung geben und zugleich den Fortgang vom einen zum andern natürlich vermitteln. Jeder Akkord kann in verſchiedenen Stellungen ſeiner Töne zueinander genommen werden; einen dieſer Töne ſchlägt die Melodie an, nimmt ihn für ſich in Anſpruch; der Begleitung ſteht es zunächſt frei, die andern Töne nach Belieben zu ſtellen, aber dieſe Willkür iſt dadurch beſchränkt, daß das Gefühl einen ſelbſtändigen vollen Klang der Harmonie und zugleich einen natürlichen ins Ohr fallenden Fortgang derſelben fordert. Dieſe Forderung hat zur Folge, daß diejenige Lage der Akkordtöne, in welcher der Grundton des Akkords zu unterſt liegt, ſtets wiederkehren, ja überhaupt vorherrſchen muß; denn der Akkord tönt fürs erſte am vollſten und ſelbſtändigſten, wenn ſein Grundton unten liegt, und er gibt ebendamit fürs zweite auch ſich ſelbſt, hiemit aber zugleich auch den ihm zunächſt verwandten Akkord oder den Akkord, zu welchem die Tonfolge natürlicher Weiſe überzugehen hat, am deutlichſten zu erkennen. Beginnt z. B. oder ſchließt ein Tonſtück mit einem Ton des toniſchen Dreiklangs, ſo muß wenigſtens im letzten Falle die Tonika immer unten liegen, damit Vollſtändigkeit und Abſchluß da ſei; geht die Melodiebewegung (z. B. c, d) in den Dominantdreiklang oder Dominantſeptimenakkord, ſo iſt es auch hier das Natürlichſte, die Dominante hinab zu legen; geht ſie von der Septime (h) oder Sekund zur Tonika zurück, ſo wird in der Begleitung dieſen beiden erſtern Intervallen wiederum am beſten die Dominante zum Grundton gegeben, da ſo der Fortgang vom Akkord auf der Dominante (in welchem jene liegen) zum Dreiklang der Tonika am klarſten markiert wird, ſofern die Dominante zur Tonika hintreibt. Die unterſte Stimme hat mithin ſtets die Tendenz, ſich in den Hauptintervallen und um ſie herum, beſonders zwiſchen Tonika und Dominante, zu bewegen, und dieſe Bewegung, die ſogenannte baßgemäße Bewegung, gibt dieſer Stimme bereits einen ſelbſtändigen und zwar zu dem der Melodie kontraſtierenden Charakter, es iſt der Charakter einerſeits einer gewiſſen einförmig hin und her ſchreitenden gravitätiſchen Gemeſſenheit, andrerſeits eines auf wenige Hauptrichtungen und kleinere Tonweiten beſchränkten, aber nur um ſo

Digitized by Google

bestimmteren und klareren Ganges, der durch seine kräftige und entscheidende Akkordintonation die Modulation des ganzen Stücks verdeutlicht, sie zu dirigieren, in Ordnung zu halten, zu beherrschen scheint. Während die oberste Begleitungsstimme am natürlichsten, obwohl keineswegs ausschließlich, meist in der untern Terz oder Sext dem Gang der Melodie nachrückt, um denselben hiedurch zu verdeutlichen und zu unterstützen, und deshalb die Mittelstimmen mehr ausfüllender als selbständiger Natur sind, tritt somit im Baß bereits ein Streben oder doch eine Anlage zu melodieähnlicher Selbständigkeit hervor, die ihm auch um so eher zukommt, da er der Melodie auch darin entspricht, daß sein Gang, weil er nach unten, wie der der Melodie nach oben zu, abschließt, nach einer Seite hin frei, also weniger verdeckt und deswegen distinkter zu vernehmen ist als der der Mittelstimmen. Diese Selbständigkeit des Basses zeigt sich auch darin, daß er neben seiner gewöhnlichen Bewegung noch zwei spezifisch charakteristische Bewegungsformen anzunehmen im Stande ist; der Baß kann entweder dem Steigen und Sinken der Melodie, soweit es sein Bewegungsgesetz gestattet, folgen, oder er kann steigen, wenn sie fällt, fallen, wenn sie steigt, jenes die sogenannte gerade, dieses die Gegenbewegung. Bei der geraden Bewegung leistet er allerdings auf seine Selbständigkeit gewissermaßen Verzicht; ihr längerer Gebrauch würde einem Tonstück die Haltung und Gemessenheit benehmen, weil das lediglich nach der Melodie sich richtende Hinauf- und Herabspringen der Unterstimme den Eindruck des Unsteten, des Mangels an Basis macht, und diese Bewegung kommt daher vorzugsweise nur vor in Tongängen, wo die ganze Tonmasse mit Entschiedenheit hinauf- oder herabrückt, oder auch in kurzen Sätzen, z. B. in Horn- und Trompetenpartien, denen eben dieser Charakter des leicht hingeworfenen, nicht auf besondern Ausdruck, sondern auf kräftige, rasche Intonation ausgehenden Tonwechsels gegeben werden soll. Um so selbständiger erscheint dagegen der Baß bei der Gegenbewegung. Durch sie entsteht die interessante Form, daß die Tonmasse auseinander und wieder zusammenrückt, an Breite zunimmt oder abnimmt und so gleichsam das Schauspiel eines sich mächtig oder behaglich ausdehnenden und hinwiederum in enge Schranken oder zu intensiverer Gedrungenheit zusammenziehenden Ganzen gewährt; es entsteht ebenso ein eigentümliches Spiel der Stimmen, die sich bald einander nähern, bald einander fliehen, gegeneinander jetzt vortreten, jetzt zurückweichen,

Digitized by Google

ein Spiel, welches schon an sich durch seine wechselvolle Lebendigkeit zur Schönheit eines Tonwerks beiträgt, und welches dann weiterhin bei bestimmterer Ausbildung des melodischen Gangs der einzelnen Stimmen, z. B. in Chören, geradezu zum Ausdruck sowohl kontrastierenden Entgegentretens als wiederum harmonischen Entgegenkommens und Zusammenfließens verschiedener Elemente und Kräfte gebraucht werden kann. Außer dem Baß können auch die übrigen Stimmen der Melodie gegenüber die gerade oder die Gegenbewegung einhalten oder sie auch unter sich verteilen, so daß auch sie charakteristische Selbständigkeit erhalten. Diese Selbständigkeit läßt sich sodann noch erweitern, indem ihnen ein mit der Melodie fortschreitender, aber doch selbst dem Melodischen sich annähernder Gang oder eine von der Obermelodie abweichende Figurierung mit eigenem Rhythmus gegeben oder endlich geradezu eigene Melodien, welche neben der Obermelodie hergehen, jedoch ihr untergeordnet bleiben, in sie verlegt werden (wie dies z. B. bei melodiöser Instrumentalbegleitung einer Vokalmelodie der Fall ist). Bei allen diesen Formen relativer Selbständigkeit der begleitenden Stimmen bleibt jedoch die Musik noch homophon, d. h. der Gang der ganzen Tonmasse liegt immer noch in der Hauptmelodie, sie allein hat volle Selbständigkeit und hat für sich allein vollen Sinn und klare Bedeutung, es ist immer noch eine Stimme, die von andern bloß umspielt und begleitet wird.

§ 782

Die relative Selbständigkeit der verschiedenen Stimmen kann zunächst dazu fortschreiten, daß die einseitige Unterordnung der einen unter die andere aufhört und die Einzelstimmen in der Art miteinander verknüpft und verflochten werden, daß keine Stimme für sich allein, sondern nur sie zusammen eine fortschreitende Tonfolge bilden.

Den direkten Übergang von der Homophonie zur Polyphonie bildet die Zusammensetzung der Tonfolge eines Stücks aus zwei oder mehreren Stimmen, deren keine für sich allein den Fortgang des Ganzen vertritt, indem vielmehr jede nur mit einer oder mehreren andern Stimmen zusammen Melodie ist und zur melodischen Bewegung der

Digitized by Google

ganzen Tonmasse ihren Beitrag gibt. Der nächste Schritt dazu, der Homophonie eine konkretere Gestaltung der Stimmführung entgegenzusetzen, ist offenbar der, die absolute Selbständigkeit einer einzelnen Stimme einfach aufzuheben und die Stimmen so untereinander zu verbinden, daß eben nur diese Verbindung von Stimmen, deren jede gleichsam bloß ein Bruchteil, einen kleineren Ansatz oder ein größeres Fragment von Melodie darstellt, dem Ganzen melodischen Charakter verleiht. Die einfachere Form dieser Verknüpfung der Stimmen ist, wenn sie nacheinander, sich gegenseitig antwortend und ergänzend, auftreten, indem z. B. der zuerst angeschlagenen Baßstimme eine (anders geformte, aber ihr entsprechende) Oberstimme antwortet. Die Aufhebung der absoluten Selbständigkeit der Einzelstimme hat hier noch nicht den höchsten Grad erreicht, da jede, obwohl sie für sich kein fortlaufendes vollständiges melodisches Ganzes ist, doch ihren eigenen melodischen Gang hat. Eine verwickeltere konkretere Gestalt nimmt dagegen die Verbindung der Stimmen an, wenn sie zur Verflechtung oder Verwebung wird. Hier (wie z. B. gleich nach dem Anfang der Ouvertüre zu Glucks Iphigenie in Aulis) ertönen die verschiedenen Stimmen zugleich, jede mit melodischem oder melodiösem Gang, aber doch jede in wesentlicher Beziehung auf die andere, so daß der melodische Fortschritt immer in beiden zugleich liegt; keine Stimme ist vollständig, für sich Sinn gebend ohne die Ergänzung durch die zugleich mittönende andere; beide zusammen nehmen den Faden des melodischen Fortschritts nicht bloß abwechselnd nacheinander auf, sondern führen ihn zu gleicher Zeit weiter; die eine Stimme setzt den Gang der andern nicht bloß fort, sondern greift in ihn ein, motiviert und bedingt ihn, so daß er ohne diese mittönende Stimme gar nicht verständlich ist. Es findet hier nicht mehr eine Ergänzung in der Weise des Nacheinanders, sondern des Ineinanders statt, ein Verhältnis der Wechselwirkung; die Stimmen sind hier Glieder, die erst zusammen ein organisches Ganzes ausmachen. Wegen dieser engen Beziehung zueinander treten hier zugleich auch konkretere rhythmische Verhältnisse ein; da der bewegtere charakteristisch-melodische Gang an die Stimmen sich abwechselnd verteilt, so ergibt sich von selbst, daß die eine Stimme, nachdem sie denselben an die andere abgegeben hat, eine zuwartende, aushaltende, mehr begleitende Stellung einnimmt, bis die Fortführung der Melodie wieder an sie kommt usf. Einer bestimmteren methodi-

Digitized by Google

schen Behandlung unterliegen diese zwei Arten der Stimmenverbindung der Natur der Sache nach nicht, da es sich bei ihnen ganz nur um das Einfache handelt, einander ablösende oder ineinander eingreifende Stimmen zu erfinden; aber obwohl in Folge hievon diese Stimmführung weit weniger Gegenstand der Musikwissenschaft ist als die künstlicheren polyphonen Formen, so sind sie dessenungeachtet von der größten Wichtigkeit in der Praxis, sie stellen der Homophonie ein Entsprechen, ein Hinundhergehen, ein Ineinanderfließen, kurz eine lebendige Verkettung und Wechselwirkung der Stimmen gegenüber, welche mit dem gewichtigeren Eindruck des bereits Kunstvolleren die Klarheit des immer noch einfach Schönen ansprechend verbindet.

§ 783

Die vollständig entwickelte Polyphonie realisiert sich zunächst in zwei Hauptformen, Kontrapunkt und Nachahmung, die sich dadurch unterscheiden, daß die erste Stimmen mit verschiedenen Melodien einander gegenüberstellt, die zweite aber dieselbe Melodie oder dieselben melodischen Sätze an verschiedene und zu verschiedenen Zeiten eintretende Stimmen verteilt.

Die bei der § 782 betrachteten Form der Stimmverflechtung verloren gegangene Selbständigkeit der Einzelstimmen wird hergestellt, wenn jede Stimme Melodie für sich ist und doch alle zusammen ein Ganzes, eine harmonische Verknüpfung oder Verflechtung von Melodien bilden. Auch hier sind nämlich Verknüpfung und Verflechtung, nur von anderer Art, zu unterscheiden. Melodienverknüpfung ist ein Nacheinander von Melodien oder melodischen Sätzen, von der in § 782 besprochenen Verknüpfung melodischer Bruchteile dadurch verschieden, daß es hier größere selbständige melodische Sätze oder geradezu ganze Melodien sind, die miteinander vereinigt werden, einander antworten und einander ablösen (wie häufig in Duetten, Terzetten usw.); jeder Satz tönt für sich, läßt hierauf den andern folgen, wiederholt sich oder setzt sich fort, nachdem der andere verklungen ist usw., so daß das Ganze wie eine Kette von Ringen erscheint, die in schönem Wechsel sich aneinander reihen. Das Wesen der Polyphonie ist hierin freilich beinahe ganz zurückgetreten, indem die verschiedenen Stimmen

Digitized by Google

nur an einzelnen Knotenpunkten, nämlich in den Takten, in welchen sie einander ablösen, vorübergehend gleichzeitig ertönen; ja selbst dieses Letztere kann fehlen, und die streng polyphone Form ist daher hier, wo es sich um größere melodische Sätze oder um ganze Melodien handelt, nur die Verflechtung, welche die selbständigen Sätze nicht miteinander abwechseln, sondern zusammentönen und sie doch in ihrer Selbständigkeit sich behaupten läßt. Passend ist der für solche Verflechtungen mehrerer Melodien gangbare Name **Kontrapunkt**; es stehen hier wirklich Reihen gegen Reihen, durch eigentümlichen Gang und durch eigentümlichen Rhythmus, der sie auseinanderhält, voneinander geschieden, jede ein Ganzes für sich, aber doch jede vollkommen charakteristisch und bedeutend nur in ihrer Verbindung mit der ihr gegenüberstehenden. Wie überhaupt die Harmonie das malerische Element der Musik vertritt, so insbesondere dann, wenn sie zum Kontrapunkt sich fortbildet; es treten selbständige Gestalten nebeneinander, aber in strenger gegenseitiger Bezogenheit, jede ergänzt und hinwiederum nach ihrer besondern Eigentümlichkeit ins Licht gesetzt durch die andere, beide aneinander gebunden durch Gleichheit des Umfangs, der Tonart, des Takts, der Begleitung, wenn solche dabei ist, des allgemeinen Inhalts und Charakters, und doch jede sich entschieden von der andern trennend in der spezifischen Richtung oder Bewegung und in der spezielleren rhythmischen Gliederung. Nur hat der Kontrapunkt der malerischen Zusammengruppierung kontrastierender Figuren (und ebenso den früher betrachteten Verknüpfungs- und Verflechtungsformen) gegenüber wiederum die Eigentümlichkeit, daß die Selbständigkeit der beiden zusammengeketteten Reihen bei ihm weit fühlbarer, mit entschieden *spannendem* Eindruck hervortritt. Wir sehen sie nicht als ein einfach sich ergänzendes Nebeneinander, sondern wir haben beide zugleich, wir müssen sie zusammenhören und wir hören daher um so mehr ihre schlechthinige Verschiedenheit; wir werden, wenn wir beide verfolgen wollen, nach verschiedenen Seiten hin distrahiert, es ist, als ob die Musik, deren Wesen einheitliche Tonverschmelzung ist, diese ihre Natur aufgeben und ins Gegenteil verkehren wollte; wir fühlen beim Eintreten einer in größerem Maßstab durchgeführten kontrapunktischen Behandlung sogleich, daß die gewöhnliche Musik abgebrochen und uns die Aufgabe gestellt wird, eine ganz andere Musik zu vernehmen, in welcher das ursprüngliche musikalische Verhältnis der Einheit und der

Digitized by Google

Verschiedenheit umgekehrt ist und die Verschiedenheit überwiegt über die Einheit, wir sehen den Raum sich erweitern zu einer Szene, auf der selbständige Gestalten und Kräfte zusammen und gegeneinander agieren, die Lyrik wird zum lyrischen Drama, die Subjektivität geht auseinander zu einer Mehrheit von Subjekten, die in Gegensatz und Harmonie zumal ihre Gefühle darstellen. In gewisser Beziehung ist der Kontrapunkt freilich auch wiederum eine wesentliche Verwirklichung des Begriffs der Musik; die bewegte Subjektivität, mit der sie zu tun hat, kommt hier zu ihrem vollen Recht, sie tritt auf als besondere, neben andern stehende Individualität, die einzelnen Stimmen ordnen sich nicht mehr dem Ganzen unter, sondern machen sich in ihrem Fürsichsein geltend, und das andere Element des Wesens der Musik, die Einheit und Harmonie, ist doch als zusammenhaltendes Band vorhanden, die Einzelsubjektivität bleibt innerhalb des Ganzen und wirkt zu dem von diesem ausgehenden Totaleffekt mit, wie die begleitenden Stimmen den Eindruck einer homophon melodischen Tonreihe verstärken und vervollständigen. Allein die Umkehrung des ursprünglichen Verhältnisses der beiden Elemente und die damit gegebene Spannung bleibt nicht minder und wird noch verstärkt durch die subjektive Schwierigkeit, den verschiedenen Tonbewegungen genau zu folgen; es haftet der kontrapunktischen Musik der Übelstand an, daß der weniger im Unterscheiden Geübte nur eine verworrene Einheit von Stimmen hört ohne Vielheit oder nur eine Verschiedenheit ohne Einheit. Aus all diesen Gründen gestattet der Kontrapunkt nur eine beschränkte Anwendung; er ist da an seinem Platz, wo weder ein Aufgehen vieler Stimmen zur Einheit einer identischen Gesamtstimmung noch ein einfaches Hervortreten einer subjektiven Einzelstimmung, sondern eben ein in der Mitte zwischen Beiden Liegendes beabsichtigt ist, eine Wechselwirkung selbständiger Stimmen, die entweder geradezu eine in allen ihren Gliedern lebendig bewegte Mehrheit von Personen darstellen will oder den mehr allgemeinen Zweck hat, durch die Vervielfältigung der vortragenden Stimmen und durch die breitere, mannigfaltigere, kunstreichere Ausführung den Ausdruck einer Empfindung mit einer ihrem Inhalte entsprechenden höhern Bedeutsamkeit auszustatten. Ohne diese Zwecke ist der Kontrapunkt unmotiviert und sinkt zu einer ebenso leeren als pedantischen Form, zu unerquicklicher Künstelei herab; aber innerhalb des ihm angewiesenen Gebiets ist er, sei es nun in kürzerer oder län-

Digitized by Google

gerer Anwendung, unentbehrlich und von intensivster Wirkung, daher z. B. auch die in freierer Weise sich bewegende Opernmusik nicht nur, wo Ensemblestücke von selbst darauf führen, sondern auch ohne diese bestimmte Veranlassung wohl daran tut, hie und da der kontrapunktischen Komposition sich zu bedienen, um durch sie dem weichen Fluß der homophon melodischen Musik an geeigneter Stelle ein strengeres Element beizugeben. Die speziellere Gestaltung des Kontrapunkts ist sehr mannigfaltig; es ist nicht nur ein einfacher Kontrapunkt, sondern auch ein Kontrapunkt mit Umkehrung der Stimmen (der gewöhnlich allein diesen Namen führt) möglich; während beim ersten mehrere höhere und niederere Stimmen selbständig nebeneinander hergehen, schreitet die zweite Art dazu fort, zwei Stimmen zu erfinden, die sich zugleich eignen, ihre Stelle im Tonsystem zu vertauschen, indem die eine zuerst als Ober-, dann in der Oktave oder einem andern Intervall als Unterstimme auftritt; dasselbe tut der „dreifache" Kontrapunkt mit drei Stimmen usf. Die musikalische Erfindung ist freilich hier sehr beengt, da jede Stimme so gedacht sein muß, daß sie mit den andern zusammen in jeder Lage, oben oder unten, ein harmonisch-melodisches Ganzes bilden kann; aber es wird dadurch der weitere Vorteil erreicht, daß die Melodien ihre Plätze wechseln und dadurch teils neue Tonkombinationen hervorbringen, teils in verschiedenen Tonlagen (Baß, Tenor usf.) zu stehen kommen; die Melodien erscheinen jetzt als verschiedene Stimmen, und die Stimmen bekommen verschiedene Melodien vorzutragen; die Melodien durchlaufen verschiedene Tonhöhen und erscheinen daher in mannigfaltiger Färbung und Schattierung; die Stimmen werden Träger verschiedener Bewegungen, sie erweitern ihren Umkreis und Inhalt, sie singen oder spielen jede das Ganze ab; so ist sowohl das Ganze in mannigfaltigerer Weise dargestellt, als auch die Selbständigkeit der Einzelstimmen vergrößert und doch Alles aus Einem Guß und in strengster Einheit unter sich gehalten.

Die zuletzt hervorgehobene Seite des mehrfachen Kontrapunkts, daß in ihm eine und dieselbe Melodie in verschiedenen Tonlagen erscheint, führt über zu einer weitern Hauptform der polyphonen Musik, zur Nachahmung. Eine Tonfolge kann zuerst in einer Stimme auftreten, dann auch in andern, die eben hiedurch nachahmende Stimmen werden. Diese, zunächst wiederum der „Verknüpfung" der Stimmen näherstehende Form ist äußerst mannigfaltig. Nachahmen lassen

Digitized by Google

ſich Figuren, Takte, ganze Perioden, Teile, Melodien; die Nachahmung kann einfach oder mehrfach ſein, d. h. in einer oder mehrern Stimmen geſchehen; dieſe nachahmenden Stimmen können von der nachgeahmten und desgleichen voneinander ſelbſt in verſchiedenen Intervallen, Oktav, Quint uſf. abſtehen; es ſteht frei, die obern oder untern Stimmen in beliebiger Folge vortragen und nachahmen zu laſſen; die Nachahmung ſelbſt geſchieht entweder bloß in der Form der „Verknüpfung", d. h. ſo daß ein Satz von der zweiten Stimme erſt nachgeahmt wird, wenn die erſte mit ihm vollſtändig zu Ende iſt, oder zugleich in der Form der „Verflechtung" („enge Nachahmung"), d. h. ſo daß die zweite Stimme ſchon nachzuahmen beginnt, wenn die erſte nur erſt einen Teil des nachzuahmenden Satzes vorgetragen hat; dieſer nachahmenden Stimme kann eine dritte folgen, gleichfalls bevor der Satz von der erſten ganz beendigt iſt uſw. Ein weiterer Unterſchied iſt ſodann der, daß eine Tonreihe entweder ganz oder nur teilweiſe aus nachgeahmten und nachahmenden Sätzen beſteht. Das Erſtere kommt am einfachſten dadurch zu Stande, daß die erſte Stimme nach dem Vortrag des Satzes ſchweigt und ebenſo jede folgende, nachdem ſie ihn nachgeahmt; wegen der hiedurch entſtehenden Leerheit kann aber dieſe Form natürlich nur ſelten, namentlich in Übergängen oder in Schlußſätzen gebraucht werden, in welchen die Tonbewegungen ſich naturgemäß vereinfachen, und auch da gewöhnlich doch ſo, daß die Nachahmungen wenigſtens nicht ohne begleitende Harmonie auftreten. Eine andere Art und Weiſe iſt die, eine Zeit lang ſämtliche Stimmen vortragen, nachahmen, wieder vortragen und wieder nachahmen zu laſſen, ſo daß in die ganze Tonreihe, eine zur Füllung dienende Nebenbegleitung etwa ausgenommen, nichts aufgenommen wird als der fortwährend allerſeits nachgeahmte Satz, ſei es nun ganz unverändert, oder mit kleinen Abweichungen der Modulation, wie dies z. B. in den durch ihre Nachahmungen ſo wohlbekannten Stellen der Don Juan-Ouvertüre der Fall iſt. Dieſe Art der Nachahmung, an einem ſelbſtändigen Tonſtück regelmäßig und vollſtändig durchgeführt, iſt der ſogenannte Kanon. Eine Melodie wird hier von mehrern Stimmen, die nacheinander eintreten und nachdem ſie eingetreten ſind ununterbrochen fortfahren, vorgetragen, und zwar von jeder gleich und von Anfang bis zu Ende, ſo daß die eine Stimme der andern immer um einen Teil des Tonſtücks voraus iſt. Die Zeit des Eintretens der verſchiedenen Stimmen kann verſchieden

Digitized by Google

sein. Es kann erfolgen, nachdem die vorangehende Stimme bereits eine ganze Periode oder wenigstens einen ganzen Satz des Tonstücks vorgetragen hat, so daß eine Stimme der andern eben um eine Periode, einen Satz voraus ist und so im Verlauf des Ganzen die verschiedenen Perioden oder Sätze allmählich untereinander zu stehen kommen. Diese Form, die man den periodischen Kanon nennen könnte, ist die einfachste, durchsichtigste und eigentlich auch kanonischste, d. h. regelrechteste, weil hier das Eintreten der Stimmen nicht willkürlich bestimmt wird, sondern an die der Melodie wesentliche Satz- oder Periodeneinteilung anknüpft und so zugleich diese selbst hervorhebt; es kommt ferner bei dieser Form das schöne Verhältnis heraus, daß die melodischen Bewegungen der Perioden oder Sätze sich in das Verhältnis der Harmonie oder Ergänzung zueinander begeben, oder daß jede Periode die andere nicht nur fortsetzt, sondern auch begleitet, und endlich ist darin auch ein sehr regelrechter Bewegungsrhythmus, indem die Tonbewegung nur allmählich und stufenweise sich verstärkt. Kunstreicher und verwickelter wird der Kanon, wenn die Stimmen bälder eintreten, so daß sie nur um wenige Takte oder Noten einander voraus sind; die Stimmen treten hier weit weniger klar auseinander, so daß hiemit das Ganze den Eindruck eines streng in sich verketteten, mit jedem neuen Takte neue Verflechtungen eingehenden Tongewebes hervorbringt. Beachtenswert ist, daß mit Nachahmung und Kanon auch das kontrapunktische Verhältnis wiederkehrt. Tonstücke beider Art können allerdings auch so angelegt werden, daß die übereinander zu stehen kommenden Sätze rhythmisch konform sind und so in ein einfacher harmonisch begleitendes Verhältnis zueinander treten; aber es kommt mehr Lebendigkeit und Gedrungenheit in das Ganze, wenn diese Konformität vermieden wird und die verschiedenen übereinander kommenden Stimmen durch rhythmische Differenz entschiedener den Charakter selbständiger und somit eigentlich kontrapunktisch einander gegenüberstehender Tonreihen erhalten.

Die praktische Anwendbarkeit der Nachahmung übersteigt bei Weitem die des Kontrapunkts. Die Nachahmung ist eine weit freiere, leichtere, den Komponisten viel weniger beengende und viel faßlichere Form als jener; sie hat den Vorteil, daß sie sich in allen möglichen Formen, sowohl in längerer kunstmäßiger Durchführung als nur ganz vorübergehend wie ein schnell auftauchendes und wieder verschwin-

Digitized by Google

dendes Ornament anwenden läßt, während der Kontrapunkt notwendig ganze Sätze und Perioden bedarf, um sich gehörig entwickeln zu können. In ästhetischer Beziehung ist sie das gerade Gegenbild des Kontrapunkts; wie dieser Mannigfaltigkeit darstellt in Einheit, so die Nachahmung Einheit in der Mannigfaltigkeit, sie dient vorherrschend der Einheit, indem sie verschiedenen Stimmen ganz einen und denselben Inhalt gibt, sie verleiht damit dem Kunstwerk Identität und Gleichartigkeit seiner Teile, engeren Zusammenhang, festere Haltung. Indes wie der Kontrapunkt seine mannigfaltigen Stimmen zu strenger Gebundenheit zusammenhält und hiedurch auch wiederum die strenge harmonische Einheit des Vielen, in der die Musik ihr Wesen hat, recht konkret veranschaulicht, so fördert die Nachahmung auch wiederum die Mannigfaltigkeit, sie läßt denselben Gedanken in verschiedenen Lagen erscheinen, die Stimmen einander antworten, und sie gibt durch diese Vervielfältigung des einzelnen Gedankens dem Tonstück lebhaften, anmutigen Wechsel, der besonders mittelst Anwendung verschiedener Instrumente sehr erhöht werden kann. Was von der Nachahmung überhaupt gilt, findet auf den Kanon freilich nicht unmittelbare Anwendung. Der einfache periodische Kanon läßt die Identität der Stimmen, aus denen er besteht, klar durchscheinen; hiedurch entsteht bei öfterer Wiederholung leicht Monotonie, es tritt als ein Mangel hervor, daß die Stimmen, die doch einmal verschiedene Stimmen sind, doch immer nur dieselbe Melodie absingen, und dieser Kanon ist daher doch nur in selteneren Fällen, wo eben diese absolute Gleichheit bezweckt wird, wie in Quartetten und ähnlichen Stücken, die eine mehrere Individuen nacheinander ganz gleichförmig ergreifende Stimmung darstellen sollen (wie im ersten Akt des Fidelio), ganz an seinem Platze. Der Wert des kunstreichern Kanon ist im Obigen bereits hervorgehoben; aber es ist doch auch hier beizufügen, daß er die Komposition sehr beengt, daß wegen seiner schweren Übersichtlichkeit der Eindruck bei ihm selten so groß sein wird wie die Kunst, die auf ihn verwendet werden muß, und daß er leicht ins Kunststück ausarten kann, das bloß den Wert geschickter Erfindung und Verarbeitung eines passenden Themas hat.

Digitized by Google

§ 784

1 Ihre Vollendung findet die polyphone Musik durch die Fuge. In ihr treten die Formen der Nachahmung und des Kontrapunkts nicht in vorübergehender Anwendung, sondern als Grundgesetz der ganzen Gestaltung eines größeren Tonstücks auf, und zwar so unter sich verbunden, daß sowohl das durch die Nachahmung vertretene Prinzip der Wiederholung melodischer Sätze durch mehrere Stimmen als das Prinzip kontrapunktischer Selbständig-
2 keit der Stimmen gegeneinander zur Realisierung gelangt. In Folge der vollständigen Durchführung und der durchgehenden Verknüpfung beider Prinzipien vereinigt die Fuge strenge Einheit der Grundgedanken mit wechselnder Mannigfaltigkeit und reicher Fülle der harmonischen Kombinationen, sowie mit lebendiger Bewegtheit der sich übereinander aufbauenden und einander ablösenden Stimmen in einer Weise, welche Alles erschöpft, was die polyphone Musik zu leisten vermag, welche aber auf der anderen Seite doch die Einseitigkeit dieser musikalischen Form, den Mangel an ungebundener Melodieentwicklung, desto mehr hervortreten läßt, je mehr gerade in der Fuge das Prinzip der Mannigfaltigkeit und Selbständigkeit der Stimmführung bereits zu größerer Berechtigung gelangt ist.

1. Sowohl nach dem Gesetz des Kontrapunkts als nach dem der Nachahmung können eigene Tonstücke gebildet werden. Aber beim Kontrapunkt sind die einander korrespondierenden und ihre Stimmlagen austauschenden Tonsätze gleich lange und gleichzeitig eintretende Reihen, die eben deswegen stets in demselben Verhältnis zueinander bleiben und keine weitere Mannigfaltigkeit gestatten, als daß alle Tonsätze nacheinander die Plätze wechseln, abwechselnd über und unter einander zu stehen kommen; bei der Nachahmung treten zwar die Stimmen zu verschiedenen Zeiten ein, aber sie selbst sind ihrem Inhalte nach so gleich und ähnlich, daß das Ganze leicht monoton wird; kurz, der Kontrapunkt hat Einförmigkeit der Bewegung, die Nachahmung Einförmigkeit der Gedanken, und es ist daher ganz

Digitized by Google

natürlich, daß die eine Form sich zu ergänzen sucht durch die andere; es ist dies namentlich dann natürlich, wenn ein größeres Tonganzes geschaffen werden soll, indem gerade in einem solchen die Einförmigkeit nur um so auffälliger hervortreten würde. Diese Vereinigung beider Formen ist die Fuge (das kunstreiche „Satzgefüge"); die Fuge ist eine streng geregelte Nachahmung mit kontrapunktischer Stimmenverflechtung. Sie bildet sich zunächst aus zwei Sätzen von verschiedener metrischer Konstruktion, die jedoch wie Teile einer Periode zusammenhängen können; der erste Satz wird von einer Stimme ergriffen, mit dem Beginn des zweiten tritt der erste Satz in einer zweiten, die ersteingetretene nachahmenden Stimme auf, während die erste zu gleicher Zeit den zweiten Satz vorträgt; so kommen die zwei Sätze kontrapunktisch übereinander, daher der zweite Satz Gegensatz, der erste dagegen Thema genannt wird, weil er der Hauptgedanke bleibt, welcher zuerst für sich auftritt und von den Einzelstimmen immer zuerst angeschlagen wird, während der zweite Satz nicht für sich, sondern sogleich in Verbindung mit dem ersten und in Unterordnung unter ihn auftritt. Auch „Führer" wird der Hauptsatz passend genannt, weniger passend „Gefährte", wenn er auf anderer Stufe der Skala als zuerst und etwa auch mit einigen Veränderungen wiederholt wird. Der Verlauf der Fuge besteht darin, daß die Aufnahme des Themas durch eine weitere Stimme sich mehrmals wiederholt, bis es an allen (2, 3, 4, selten mehr) Stimmen herumgekommen ist; jede Stimme gibt das Thema an die nächstfolgende weiter und tritt, indem sie dieses tut, in die untergeordnete Stelle des „Gegensatzes" zurück, daher dieser, indem er so allmählich in mehreren nacheinander kommenden Stimmen fortgeführt wird, auch in harmonischer Beziehung allmählich vollstimmiger, je nach Umständen in den einzelnen Stimmen mannigfach verändert und erweitert und jedenfalls zum Thema in verschiedene kontrapunktische Stellungen versetzt wird, durch die erst wahres Leben und reicher Wechsel in das Ganze kommt. Wenn das Thema mit so begleitendem Gegensatz durch sämtliche Stimmen hindurch geführt ist, so könnte die Fuge an sich aufhören; sie wird aber in der Regel weiter geführt, um die begonnene mannigfaltige Bewegung nicht zu schnell wieder abzubrechen. Es folgt daher auf diese erste Durchführung ein selbst wieder kunstreich ausgeführter, mit Thema und Gegensatz jedoch bloß verwandter „Zwischensatz", der zu

Digitized by Google

einer neuen Durchführung überleitet, in welcher die Ordnung des Eintritts der Stimmen und damit die kontrapunktischen Verhältnisse unter ihnen andere sind als das erste Mal usf. Wenn die Fuge dem Schluß sich nähert, tritt passend die sogenannte Engführung ein, d. h. die Stimmen treten näher zusammen, fassen das Thema auf, und zwar in der Weise des strengern Kanons nicht gleichzeitig, sondern kurz nacheinander eintretend, so daß eine eng verschlungene Stimmführung entsteht, die von sehr guter Wirkung ist; denn dieses nähere Zusammentreten der Stimmen und ihre Vereinigung im Thema stellt sowohl einen Einheits- und Beruhigungspunkt dar, gegenüber den vielfachen und weiten Ausschreitungen, welche sie im Verlauf der Fuge unternommen haben, als zugleich einen Knotenpunkt, an welchem die bis jetzt zerstreuten und freier wirkenden Kräfte zusammenrücken, aufeinander eindringen, sich ineinander verwickeln, um erst, nachdem so auch diese engste, gespannteste Form der Stimmenverflechtung erschöpft ist, in und mit der Lösung der Spannung vom Schauplatz abzutreten. Auch ein Orgelpunkt (S. 140), über welchem Nachahmungen des Themas hörbar werden und dieses so gleichsam in seinen letzten bewegten Schwingungen auszittert, bildet einen passenden Schluß des Ganzen, da die durch den Orgelpunkt zum Stehen gebrachte Harmoniebasis einen ebenso kräftigen als beruhigenden Kontrast zu dem bisherigen Durcheinanderlaufen aller Stimmen darbietet und das allmähliche Ausklingen des Hauptgedankens ohnedies eine zum Abschluß ganz besonders geeignete Form ist. Es kommt ganz auf den Umfang und die Anlage der einzelnen Fuge an, ob sie alle diese Formen in sich aufnehmen, desgleichen inwieweit sie während ihres Verlaufs freiere und strengere Nachahmungen, künstlichere kontrapunktische Ausführungen der Haupt-, Gegen- und Zwischensätze in größerer Zahl auf die Bahn bringen will; auch zwei (selten mehr) Themas können zu Grund gelegt und dann wiederum in verschiedenster Weise an die Stimmen verteilt werden. Oder es wird das Thema selbst verkehrt, oder metrisch verändert, „verkleinert" oder „vergrößert", d. h. die Zeitwerte seiner Noten halbiert (gedrittelt) oder verdoppelt, ein Verfahren, durch das die Bewegung je nach Bedürfnis beschleunigt oder verlangsamt wird. Das verkleinerte Thema kann sodann auch neben der ursprünglichen Form oder neben der Vergrößerung hergehen, so daß hiemit eine neue Komplexion verschiedener und doch verwandter Stimmen entsteht. Kurz,

Digitized by Google

wenn nur das Hauptgesetz der Fuge, Durchführung der Themen durch alle Stimmen nebst Gegensatz, das Durchherrschende bleibt, so kann sie weiterhin alle sonstigen Formen polyphoner Musik, sowie mannigfaltige Modulationen, Verstärkungen des Themas und der andern Sätze durch Nebenharmonien in sich aufnehmen; denn in ihr ist nicht Einfachheit, sondern Vermannigfaltigung, Verflechtung, volle und vielgestaltige Bewegung der Hauptzweck, wiewohl natürlich in manchen Fällen auch eine einfachere Ausführung notwendig und von guter Wirkung ist.

2. Um ihres ebenso reichen als bewegten Organismus willen ist die Fuge die eigentliche Kunstform für reich gegliederte und rhythmisch erregtere Massenbewegung, sie ist ein sprechendes Bild einer der Reihe nach alle einzelnen Glieder einer Masse ergreifenden, von den übrigen lebendig mitgefühlten und lebhaft begleiteten Empfindung; sie verdichtet einerseits durch die Verflechtung der zueinander hinzutretenden Stimmen das Tonganze zu massenhafter Breite und tiefer Intensität, und sie steigert andrerseits durch das allmähliche Ertönen der Hauptsätze aus allen Stimmlagen, sowie durch die kunstreichen Nebenausführungen die rhythmische Erregtheit in steigendem Maße, bis dieselbe endlich, nachdem die Spannung den höchsten Grad erreicht hat, sich doch wiederum auch beruhigt und gleichsam erschöpft in sich zusammensinkt. Was schon vom Kontrapunkt gesagt wurde, daß mit ihm die Musik ihre gewöhnliche, einfach harmonische Haltung aufgebe und sich zu einer ihrem Wesen scheinbar widersprechenden Selbständigkeit der Tonreihen ausbreite, dies gilt noch weit mehr von der Fuge wegen ihrer weit reicheren Anlage; sie kann nicht unpassend einer Masse verglichen werden, die, nachdem sie vorher in geschlossenem Zuge gleichförmig vorwärts geschritten war, mit einem Male sich expandiert, sich in Kolonnen und Reihen sondert, welche nun selbständige und doch in wesentlicher Beziehung zueinander stehende Bewegungen ausführen, bis sie endlich sich einander wiederum nähern und wieder zu Einem Ganzen zusammentreten. Nur bleibt auch bei der Fuge alle diese kontrastierende Mannigfaltigkeit streng gebunden an das Gesetz der Einheit der Hauptgedanken; es ist in ihr doch nur Alles Wiederholung, verschiedene Gegenüberstellung derselben Gedanken, und sie eignet sich daher doch bloß zur Darstellung solcher Empfindungen und Erregungen, die an sich von der Art sind, daß diese stete Wiederholung, dieses stete

Digitized by Google

Drehen und Wenden eines und desselben Inhalts, dieses Sichhineinarbeiten in ihn in der Natur der Sache liegt, also zur Darstellung von Empfindungen, die eine Masse beherrschen, in denen sich all ihr Fühlen konzentriert, von welchen sie nicht hinweg, welche sie vielmehr immer aufs Neue in stets gesteigerter und erhöhter Weise aussprechen will, oder ohne diese speziellere Beziehung auf bestimmte Empfindungen zu solchen Tonwerken (z. B. Instrumentalstücken), welche durch das beharrliche Festhalten und strenge Durcharbeiten einheitlicher Grundgedanken den Eindruck des Gewichtigen, des Verzichts auf freiere und leichtere Beweglichkeit, des Ernsten und Feierlichen hervorbringen wollen. Auch in der Fuge, wie im Kontrapunkt, sind Einheit und Mannigfaltigkeit gegeneinander gespannt; die erstere hält die letztere, welche die ihr gezogenen Schranken stets durchbrechen zu wollen scheint, mit eisernen Armen stets davon zurück, sie bändigt den selbständigen Flug der Stimmen, lenkt ihn immer wieder zurück in die alte, zu Anfang betretene Bahn; der „Führer" ist überall hinten und vorn und führt strengste Aufsicht, er erhebt seine Stimme stets aufs Neue, um das mächtig wogende Ganze in Ordnung zu halten, und doch ist die Selbständigkeit der einzelnen Glieder bereits so groß, daß sie die mannigfaltigsten und verwickeltsten Schwenkungen und Wendungen ausführen, wie wenn sie nirgends stille halten, sondern den um sie geschlossenen Zauberkreis bald hier bald dort sprengen möchten. Die Fuge ist sowohl die rechte Form für das ernst von einer großen Empfindung bewegte Gesamtgefühl, aber sie ist viel zu eng für den ganzen weiten Umkreis menschlicher Stimmungen und Erregungen; sobald sie munter oder gar lustig wird, merkt man ihr an, daß es ihr mit sich selbst nicht ernst, daß sie da ein bloßes Phantasiespiel ist; für das Heitere und Freudige hat sie, da sie ihre Sätze zum Behuf der Durchführbarkeit durch alle Stimmen und Stimmenkombinationen möglichst einfach einrichten muß, zu wenig melodischen Fluß, zu wenig Beweglichkeit und Ungebundenheit, sowie andrerseits auch viel zu wenig Natürlichkeit, Unbefangenheit und Formschönheit. Im Gegenteil, es ist in der Regel nichts abstrakter, unliebsamer, einförmiger, ja oft weniger besagend, es ist nichts mehr erst durch die Ausführung interessant werdend als der Anfang einer Fuge mit der obligaten Einfachheit seines Themas und der nicht minder obligaten, nur beweglicheren und gegliederteren Unansehnlichkeit seines Gegensatzes; ansprechend, direkt gefällig ist

Digitized by Google

die Fuge nie, ſie hat Ernſt, Gemeſſenheit, Strenge, aber keine Milde und Weichheit. Ja ſelbſt für das einfach Ernſte und Gewichtige iſt ſie nicht die geeignete Form; dafür iſt ſie wiederum zu unruhig und bewegt; ſie iſt Erregtheit durch etwas Ernſtes, aber nicht der Ernſt ſelbſt; ſie hat vom direkten Idealismus, in deſſen Gebiet das einfach Ernſte (wie es z. B. im weniger kunſtreichern vollen Chorgeſange ſich darſtellt) gehört, nur das Element der ſtrengen Einheit und Geſetzmäßigkeit, in der Hauptſache aber gehört ſie dem indirekten Idealismus an, indem ihr äſthetiſcher Eindruck doch erſt aus der Totalität der in ihr vereinigten und nur in der Vereinigung wirkſamen Elemente entſpringt; es fehlt ihr wie die einfache Formſchönheit ſo die ruhige Erhabenheit, ſie hat architektoniſche Gemeſſenheit der Konſtruktion, aber nicht ruhige architektoniſche Haltung, ſie iſt lebendige Erregungs-, nicht an ſich haltende Stimmungsmuſik.

Dem Wert der Fuge, den ſie an ihrem Orte hat, ſoll durch dieſe Bemerkungen nicht das Geringſte entzogen werden; es gibt Vieles, was nur die Fuge ausſprechen und malen kann, und ſie wird nie veralten, ſolange die Muſik nicht aufhören wird, mit ernſten Dingen und insbeſondere mit maſſenbewegenden Empfindungen ſich zu befaſſen. Aber wie dieſe nicht das Einzige ſind, wie es neben ihnen mit gleichem Rechte einerſeits auch einen erhaben ruhigen Ernſt und andrerſeits einen unabſehbaren Kreis frei ſich ergehender individueller Gefühle gibt, ſo iſt auch die Fuge nur eine der vielen Formen der Muſik, die nicht einſeitig gepflegt und geſchätzt werden darf, und wie jene „ernſten Erregungen" pſychologiſch ſchon ganz auf dem Übergange von der ernſten Stimmung zu einer eben ganz unruhig werden wollenden Beweglichkeit ſtehen, ſo iſt auch die Fuge dieſe Mitte zwiſchen gemeſſener Einheit und lebendiger Mannigfaltigkeit, die beide Elemente ſchon in Spannung gegeneinander zeigt und daher bereits auf andere Kunſtformen hinausweiſt, in welchen dieſe Spannung durch Freilaſſung der Mannigfaltigkeit ſich wiederum löſen muß.

§ 785

Wie bei Rhythmus und Harmonie, ſo tritt auch bei der polyphonen Muſik der Unterſchied einer ſtrengeren und freieren Behandlung ein, durch welche letztere dieſe Muſikform aus den

Digitized by Google

engen Grenzen ihrer Gattung heraustritt und auch für andere, freiere Musikgattungen anwendbar wird.

Schon bei der Nachahmung wurde darauf hingewiesen, daß sie der mannigfaltigsten Anwendungen und Formen fähig sei; es ist dies der Fall, sofern sie teils nach Belieben vorübergehend an jeder passenden Stelle eines sonst ganz frei sich bewegenden Tonstücks gebraucht werden kann, teils auch sie selbst nicht notwendig „streng" sein muß, indem sie sich vielmehr quantitative und qualitative Modifikationen des nachzuahmenden Satzes, Verlängerungen und Verkürzungen, „Vergrößerungen und Verkleinerungen", Änderungen der Intervalle, auch Verkehrungen des Ganges einer Tonfigur erlauben kann. Ähnliches tritt ein beim Kontrapunkt. Die Musik hat den beneidenswerten Vorzug, innerhalb der Symmetrie des Ganzen, die stets gewahrt sein muß, doch im Einzelnen irregulär sein zu dürfen; so kann sie auch im Kontrapunkt die Stimmen nicht nur umkehren (ihre Lage vertauschen), sondern auch ihre Richtung (hinab oder hinauf) verkehren, um hiedurch mehr Leben und Wechsel ins Ganze zu bringen. Der Kanon scheint am wenigsten Freiheit zu gestatten, da sein Wesen eben in der gleichförmigen Stimmenwiederholung besteht; aber auch er kann, wenn er nur sonst den Gang der Stimmen genau einhält, ihn abwechselnd auch verkehren; auch er kann in größern Tonstücken vorübergehend vorkommen oder sich in eine Tonbewegung von freierem Gange auflösen, um nicht monoton zu werden (so im Fidelio). Große Freiheit der Behandlung gestattet endlich die Fuge. Nicht nur können einzelne Partien einer vollständigen Fuge, wie Engführung und Orgelpunkt, fehlen, sondern es können auch die Zwischensätze größern Raum einnehmen, oder einzelne Motive des Themas oder Gegensatzes herausgegriffen und ohne Mitgehen der andern Fugenstimmen für sich allein eine Zeit lang weiter ausgeführt, neue Motive und neue Melodien an sie angeknüpft, aus ihnen herausentwickelt, über sie hergebaut werden. Durch dieses letztere Verfahren entsteht die sogenannte freie Fuge, die ganz als eigene Kunstgattung, nicht etwa als Abart zu betrachten ist. Sie macht mit Recht von der unendlich mannigfaltigen Entwicklungsfähigkeit aller musikalischen Gedanken Gebrauch, und sie hält desungeachtet den Charakter der Fuge fest, sofern sie die ursprünglichen Gedanken, auch wenn sie neue aus oder über ihnen formiert, doch nicht

Digitized by Google

fallen läßt, sondern sie den neu hinzugefügten mindestens als Unterlage und Begleitung zur Seite gibt. In solchen freieren Partien öffnet und erhellt sich die Fuge gleichsam und emanzipiert sich von sich selbst; es tritt aus dem spannenden, innerlich unruhigen, immer etwas undurchsichtigen Ineinanderarbeiten selbständiger und doch unselbständig aneinander geketteter Stimmen ein klares, die Spannung lösendes Resultat hervor, ein einfach geradausschreitender, ungehemmt sich vorwärts bewegender und dadurch bei aller etwaigen Belebtheit an sich doch beruhigterer Gang einer einzelnen Stimme oder der ganzen Tonmasse; es ist eine ähnliche Lösung einer Spannung, wie sie beim Übergang von einem Auflösung verlangenden Akkord zu einem einfach befriedigenden, eine ähnliche freie Erhebung, wie sie beim Fortgehen von undurchsichtigeren harmonischen Fortbewegungen zu einfach melodischer Tonfolge statthat. Verwandt mit der freien Fuge ist in Bezug auf Wirkung die vorübergehende Anwendung einzelner fugierter, sowie kontrapunktischer, nachahmender und kanonischer Sätze innerhalb eines sonst ganz in freiem homophonem Stil gehaltenen Tonganzen. Hier (z. B. im „Mittelsatze" eines Symphoniesatzes) ist das Verhältnis dieses, daß die freie, einfache Bewegung zu einer gebundeneren, verwickelteren sich verdichtet; die Stimmen, die bisher homophon waren, spannen sich für einige Zeit gegeneinander, um ein in sich mannigfaltigeres, lebendigeres, gedrungeneres Tonbild hervorzubringen und damit die Gesamtbewegung zur höchsten Höhe der Erregtheit oder Energie hinanzuführen. Hier ist umgekehrt die polyphone Verwicklung Resultat der homophonen Einzelbewegung, das erst dann wieder verlassen wird, nachdem auch dieses verwickeltere Gegeneinanderarbeiten der Töne seinen Kreislauf durch verschiedene Stimmen hindurch vollendet hat; es wird ein Knoten vorbereitet, in den polyphonen Sätzen wirklich geschürzt und wieder entwirrt und hiemit der Rückgang zur Hauptbewegung, zur Homophonie gemacht, die nun um so mehr mit dem Eindruck des Leichten und Freien einhergeht, nachdem sie die polyphonische Verwicklung sich selbst als ihren Gegensatz gegenübergestellt, sich in sie wie in eine dunklere Region hinein verloren und sich wieder aus ihr herausgefunden hat. Es ist klar, daß solche polyphone Sätze ihre vollste Berechtigung haben, daß ein ganz richtiges Gefühl auf sie geführt hat und daß sie so wenig als die strengen polyphonen Formen je veralten

Digitized by Google

können, so wahr es immerhin bleibt, daß in früheren Jahrhunderten viel zu großer Wert auf diese gelegt worden ist.

Eine besondere Anwendung findet die Polyphonie endlich noch als Begleitung einfacher melodischer Sätze. Eine homophone Tonbewegung, eine Einzelstimme kann mit kontrapunktischen, nachahmenden, fugierten Sätzen umgeben werden; namentlich ward früher der Kontrapunkt zu derartiger Begleitung einer Hauptstimme, des sogenannten cantus firmus, gebraucht. Häufig ist auch die eine von zwei kontrapunktisch zusammengehenden Stimmen selbst Hauptstimme, ein Verfahren, bei welchem zwar die gleiche Selbständigkeit der Stimmen verloren geht, dagegen mehr Einheit in der ganzen Bewegung ist, so daß natürlich auch diese Form des Kontrapunkts, welche in freier Weise besonders die Instrumentalmusik anwenden kann, um ein Thema mit Nebenmelodien zu umspielen, nicht im Geringsten zu beanstanden ist.

§ 786

1 **Die zweite Form des zusammengesetzten musikalischen Kunstwerks** (§ 781) entsteht dadurch, daß die Musik über die Form des einfachen für sich bestehenden melodischen Tonstücks hinausgeht und sich ausbreitet zu einer Reihenfolge von melodischen oder melodiösen Sätzen, die zusammen ein Ganzes ausmachen. Innerhalb dieser Gattung sind aber gleich drei Unterarten zu unterscheiden. Die Reihenfolge ist entweder α) selbst wiederum eine einfachere, d. h. ein aus mehreren Sätzen bestehendes, **mehrteiliges Tonstück**, dessen Sätze bloß Abschnitte oder Teile Eines Ganzen sind; oder ist sie β) eine zusammengesetztere, d. h. ein **Tonstück mit mehreren Sätzen**, die selbständige, obwohl untereinander zusammengehörige Ganze sind; oder ist sie endlich γ) ein **größeres Tonwerk**, das ebenso einfache als auch mehrteilige und aus mehreren Sätzen bestehende Tonstücke in sich aufnehmen und ein umfassenderes Ganzes aus ihnen bilden kann.

2 Ein zweiter, mehr innerer Unterschied dieses zusammengesetzten Kunstwerks beruht darauf, daß es sich bildet entweder auf dem Wege der **Aneinanderreihung** verschiedener Tonsätze oder auf

Digitized by Google

dem Wege thematischer Ausführung musikalischer Grundgedanken.

1. „Einfaches Tonstück" und „einfache Melodie" (§ 781) sind nicht Dasselbe, aber verwandt; eine Fuge oder eine sonstige größere melodische oder melodiöse Komposition, die bloß aus einander entsprechenden Perioden und periodisierten Teilen besteht, ist ein einfaches Tonstück (eine selbst wieder einfache Form des zusammengesetzten Kunstwerks), mag sie nun homophon oder polyphon sein (die Terminologie ist hier eben wegen Mangels an hinreichend verschiedenen Bezeichnungen schwierig). Es ist aber klar, daß ein und derselbe Grundcharakter und Bewegungsrhythmus sich durch eine Mehrheit von Tonstücken hindurchziehen kann, deren Zahl keiner festen Grenze unterliegt, sondern nur an die Bedingung geknüpft ist, daß nicht gar zu viele, um ihrer Menge und Mannigfaltigkeit willen unübersehbare, zu keinem Totaleindruck zusammengehende Tonstücke aneinander gereiht werden. Die im Paragraphen angegebenen Arten dieser Form des zusammengesetzten musikalischen Kunstwerks bedürfen daher keiner näheren Deduktion, sie liegen in der Natur der Sache. Um für dieselben einen gemeinschaftlichen Namen zu haben, könnte man sie einfach als die zyklische Kompositionsform bezeichnen. Streng genommen scheint diese Bezeichnung nur für die zuletzt aufgeführte Unterart (das „Tonwerk") anwendbar, aber sie paßt auch auf die übrigen, da selbst das kleinste zusammengesetzte Tonstück zyklisch, d. h. nicht bloß ein Neben- oder Nacheinander von Sätzen, sondern ein aus diesem Nacheinander in sich selbst, in seinen Anfang sich umbiegendes Ganzes, also ein Zyklus ist, sei es nun daß der Anfangssatz geradezu (wie z. B. beim Menuett) nach den Mittelsätzen wiederholt oder wenigstens der letzte Satz dem ersten mehr oder weniger konform gebildet ist. Die aus selbständigen Sätzen (in dem Sinne, wie ein Symphonienadagio „Satz" genannt wird) bestehenden Tonstücke sollte man eigentlich zum Unterschied von den bloß „mehrteiligen" mehrsätzige nennen dürfen, da die Sprache kein anderes Wort dafür darbietet.

2. Es versteht sich von selbst, daß das zyklische Kunstwerk nicht in ähnlicher Weise feste Hauptformen haben kann wie die polyphone Musik. Einerseits herrscht in ihm weit größere Freiheit, da es die Gestalt der Aneinanderreihung von Sätzen oder ganzen Tonstücken hat,

Digitized by Google

die höchſt mannigfach ſein kann, wenn nur Ein Grundcharakter und Bewegungsrhythmus durch das Ganze geht; andrerſeits iſt es, je weiter es ſeinen Umfang ausdehnt, deſto notwendiger an einen Text gebunden, der es zu einem Ganzen zuſammenhält, indem er einem Tonwerk ohne Text z. B. von der Größe eines Oratoriums oder gar einer Oper die Anſchaulichkeit, das klare Hervortreten einer beherrſchenden Grundidee ſowie des Zuſammenhangs der Teile verloren gehen würde, und zwar ſelbſt bei der größten, Beethoven noch überragenden Fähigkeit eines Komponiſten, charaktervolle und eben hiedurch anſchauliche Tongemälde in umfaſſendem Maßſtabe hervorzubringen. Hier, wo wir nur erſt im Allgemeinen ſtehen, kann daher nur von kleineren und größeren „Tonſtücken", nicht aber von „Tonwerken" die Rede ſein. — Das Einteilungsprinzip, nach welchem das Folgende im Spezielleren ſich gliedert, iſt ein ähnliches wie dasjenige, auf welchem die Trennung von homophoner und polyphoner Muſik beruht. Das mehrteilige und das aus mehrern Sätzen beſtehende Tonſtück entſteht nämlich entweder auf dem Wege der Vergrößerung und Vervielfältigung, der Kombination und Anneration mehrerer Abſchnitte, oder auf dem der Evolution, der mannigfaltigen Ausführung eines und desſelben Grundgedankens (entſprechend den polyphonen Themenausführungen).

§ 787

a) Das dem einfachen muſikaliſchen Kunſtwerk noch ganz naheſtehende, aus ihm durch einfache Vergrößerung oder Anwendung umfaſſenderer Formen hervorgehende **mehrteilige** Tonſtück iſt dasjenige, in welchem ſich an einen kurzen zweiteiligen Satz ein dritter anreiht. Die ſo entſtehenden drei Teile können einander gleichſtehen, indem der zweite und dritte zum erſten ſich einfach verhalten wie Fortſetzung und Abſchluß; oder kann, indem der erſte und zweite unter ſich enger zuſammengehören, der dritte, das ſog. **Trio**, das dann ſelbſt wiederum zweiteilig ſein darf, ihnen gegenüberſtehen als beſonderer Satz mit charakteriſtiſcher, den beiden anderen Sätzen kontraſtierend und ergänzend gegenübertretender Eigentümlichkeit.

Digitized by Google

Mit der zweiten Form des zusammengesetzten Kunstwerks beginnt eine auch nach den verdienstvollen Vorarbeiten in Marx's Kompositionslehre begrifflich schwer zu umfassende Freiheit und Mannigfaltigkeit der musikalischen Formen. Die im Paragraphen gegebene Einteilung des „mehrteiligen" Tonstücks hat jedoch ihre gute Begründung in dem Wesen der Sache, und es finden sich daher auch beide Arten überall angewandt. Die erste ist mehr Satzreihe, die zweite mehr förmlicher Satzzyklus; die erste ist unbestimmterer Art und läßt daher auch eine weniger scharfe Sonderung der Teile sowie eine Erweiterung zu noch größerer Zahl derselben zu; die zweite hat mehr Abgeschlossenheit, Abrundung und bestimmte Gliederung; die erste ist mannigfacher anzuwenden, z. B. in größern Gesangstücken, durchkomponierten Liedern usw. so gut als in Märschen und dergleichen; die zweite fällt wenigstens in ihrer strengen, die Teile bestimmt voneinander sondernden Form vorzugsweise der Instrumentalmusik zu, da der kontrastierende Charakter, mit dem das Trio den übrigen Teilen gegenübertritt, für die weniger mannigfaltig bewegte Vokalmusik sich weniger eignet, sie ist aber auch von dieser nicht ausgeschlossen, indem z. B. Gesangstücke mit kürzerem, vom Übrigen verschieden gestalteten Mittelsatze (so das schöne Finale des ersten Akts von Idomeneo) ihr angehören. Das dreiteilige Tonstück mit Trio ist sonach nicht etwa eine untergeordnete, beschränkte, sondern eine wesentliche Musikgattung, der eine große Zahl der schönsten Kompositionen entspringt; sie ist dieses durch das in ihr zur Anwendung kommende Gesetz des Kontrastes. Das Trio entsteht nämlich eben dadurch, daß beabsichtigt wird, irgendwie kontrastierende Tonbewegungen in einem Musikstück einander gegenüberzustellen, und zwar ist es der auch für weitere Musikformen sehr wichtige Kontrast des stärker und weniger Erregten oder der erregteren und ruhigeren Empfindung, der hier zu bestimmter Verwirklichung gelangt. Auf die erregtere Empfindung folgt naturgemäß die ruhigere als das Resultat, zu dem sie hinführt, in dem sie ausruht und ausklingt; auf die ruhigere ebenso auch die erregtere als die gesteigerte Empfindung, zu der die ruhigere allmählich anschwillt, in welche sie plötzlich durch irgend etwas getrieben übergeht, um hernach zu sich selber wieder zurückzukehren. Schon die einfache Melodie und schon die konkretern Formen der polyphonen Musik wenden dieses Gesetz an; aber erst hier wird es streng durchgeführt, erst hier wird es zum Grundprinzip der Gestaltung des

Digitized by Google

ganzen Tonstücks gemacht. Natürlicher und darum auch gewöhnlicher ist es, daß das Trio die ruhigere Empfindung übernimmt; die stärkere Erregtheit nimmt schon an sich weitern Raum in Anspruch, um sich gehörig auszusprechen und auszubreiten, und es kommt dazu der äußere Umstand, daß es wie natürlich meist kleinere bewegtere Tonstücke (Märsche, Tänze oder verwandte Stücke in Symphonien) sind, welche dieser Form sich bedienen, so daß der ruhigeren Empfindung nur ein geringerer Raum zugemessen werden kann. Das Trio ist daher meist einfach melodiös, leicht, graziös, behaglich, humoristisch, den figuren- und harmoniereicheren, lebhafter rhythmisch bewegten, kräftiger einherstürmenden Hauptsätzen gegenüber; es erscheint gern in dem klaren Dur, wenn die Hauptsätze in düsterem Moll auftreten (wie z. B. in dem unübertrefflichen Menuett von Mozarts G-Moll-Symphonie), es tritt wie heiteres Spiel oder wie eine den sonst unaufhaltsamen Fortgang der Handlung unterbrechende Episode oder wie eine zur Ruhe einladende Pause, wie freundlicher Sonnenstrahl zu den intensiver, unruhiger vorwärts drängenden und darum auch undurchsichtigeren Hauptsätzen hinzu oder zwischen sie hinein, indem es das Gewöhnliche ist, daß die Hauptsätze als der wichtigere und selbständigere Teil des Ganzen, nachdem ihnen im Trio ein ergänzendes, milderndes Gegenbild gegenübergestellt worden ist, am Schluß wiederholt werden, um sie damit eben als das, was sie sind, als die Hauptbestandteile, auf welchen vorzugsweise das Gewicht des Ganzen ruht, erscheinen zu lassen. Auszuschließen ist aber auch die andere Art des Kontrastes nicht; das Trio kann auch als Mittelstück auftreten, in welchem die Bewegung sich zusammennimmt, steigert und höher anschwillt (wie in dem bemerkenswerten zweiten Satz des Menuett-Trio der großen Mozartschen C-Dur-Symphonie) oder doch wenigstens ernster, innerlicher, intensiver, gedrungener wird (wie im Mittelsatze des Scherzos von Beethovens A-Dur-Symphonie). Doch bleibt immer die erstere Art die der Grundidee dieser ganzen Musikform entsprechendere; die Bewegtheit mitten in die Ruhe hereingeworfen hat etwas Unerwartetes, Befremdendes, während die Ruhe eine ihr vorausgehende Bewegung naturgemäß ablöst. — Aus dem Wesen des dreiteiligen Tonstücks mit Trio folgt von selbst, daß es wie die Einzelmelodie ebensowohl selbständig wie als Teil eines größern Ganzen auftreten kann. Durch das Eine oder Andere wird jedoch an seinem eigentümlichen

Digitized by Google

Charakter kontraſtierender Ergänzung nichts geändert, zu welcher hier das in § 780 erwähnte Verhältnis der Gegenbildlichkeit zwiſchen erſtem und zweitem Teile fortgebildet iſt.

§ 788

Den Übergang von dem durch Anreihung und Kombination entſtehenden Tonſtück zu dem auf thematiſcher Ausführung beruhenden bildet die Rondoform. Hier erweitert ſich der Hauptgedanke zu einem oder mehreren untergeordneten Nebengedanken, worauf der Hauptgedanke und ihm folgend die Nebengedanken, im Einzelnen verſchieden gewendet und erweitert, jedoch mit Feſthaltung der Grundtonart für den erſteren, ſich mehrmals wiederholen, bis das Ganze mit ihm oder einem ihn enthaltenden größeren Schlußſatz zu Ende geht.

Das Rondo, ſchon durch ſeinen Namen ſich als Hauptart der zykliſchen Muſik charakteriſierend, ſchließt ſich ſehr nahe an den dreiteiligen Satz mit Trio an, ſofern auch bei dieſem die Hauptteile nach dem Trio ſich wiederholen. Es unterſcheidet ſich aber von ihm doch wiederum weſentlich dadurch, daß es nur Einen Hauptgedanken hat und dagegen mehrere Nebengedanken geſtattet, ſodann dadurch, daß die Teile nicht abſchließend voneinander geſondert ſind, ſondern kontinuierlich zuſammenhängen und endlich durch die mannigfaltigen Veränderungen namentlich der Nebengedanken, die hier nicht nur zuläſſig, ſondern auch um Einförmigkeit zu vermeiden gefordert ſind, ſobald das Rondo ſich nicht auf einen ganz kleinen Umfang beſchränkt. Kurz, das Rondo iſt eine die Vielheit beſtimmter der Einheit des Gedankens unterordnende und andrerſeits doch eine freiere, weniger ſcharf gegliederte Form; es iſt der umgekehrte Refrain, es iſt ein Strophengedicht, das mit dem Hauptgedanken ſtets wieder beginnt, nachdem die Nebenſätze zu demſelben hinzugetan ſind; es gehört nach jener erſten Seite dem direkten Idealismus an, unter den der dreiteilige Satz mit Trio durchaus fällt, nach der zweiten aber bereits dem indirekten Idealismus, der die Strenge der Form verläßt. Den Übergang zu dem auf Evolution und thematiſcher Gedankenverarbeitung beruhenden Kunſtwerk bildet es dadurch, daß es nicht anreiht, ſondern

Digitized by Google

„erweitert", nicht zwei oder drei melodische Sätze bloß aneinander fügt, sondern die Nebengedanken in organischer Kontinuität aus dem Hauptgedanken sich herausentfalten und im weiteren Verlauf beide sich zu einzelnen Erweiterungen und Veränderungen fortentwickeln läßt. Die musikalische Berechtigung dieser Form ergibt sich daraus, daß sie in eigentümlicher Art Einheit mit Mannigfaltigkeit verbindet; die Einheit umspielt sich hier mit Mannigfaltigkeit, aus der sie immer wieder, wenn auch mit dieser oder jener Modifikation, emportaucht; es ist die kreisförmige, in sich selbst zurückkehrende, einen Gedanken immer wieder fixierende (hiemit an die Fuge erinnernde) Bewegung, deren Rhythmus allerdings vorherrschend nicht ein fortschreitender, sich steigernder, sondern ein wesentlich an sich haltender, regelmäßig zwischen Hebung und Nachlaß, zwischen Aufsteigen zum Haupt- und Herabsteigen zu den Nebengedanken hinundhergehender Rhythmus ist, wiewohl auch hier (z. B. in der Arie der Donna Anna aus F-Dur) die Steigerung nicht schlechthin ausgeschlossen ist. Das Rondo ist so naturgemäß wie die einfache Melodie; es ist das ganz natürliche stete Zurückkommen der Empfindung oder Phantasie zu einem sie vorzugsweise beschäftigenden Gefühlsinhalt, und es ist daher die geeignete Form für Tonstücke, in welchen die Innigkeit einer sich immer wieder auf Einen Punkt konzentrierenden Empfindung veranschaulicht, oder ein die musikalische Phantasie durch sich selbst ansprechender, charakteristischer, reizender Gedanke umsponnen von der Ornamentik beiherspielender Nebengedanken wiederholt vorgetragen, oder endlich bewegtern Tonsätzen gegenüber (z. B. in Andantes von Sonaten usw.) eine in der Beschränkung auf Einen Hauptgedanken behaglich ausruhende Stimmung dargelegt werden soll. Von selbst versteht es sich auch hier, daß das Rondo entweder selbständig oder als Teil eines größern Ganzen auftreten kann. In letzterem Falle eignet es sich besonders auch zum Schlußstück; sowohl wegen seines gehalteneren, bei Einem Gedanken sich beruhigenden, zwischen ihm und den Nebensätzen sich hinundherschaukelnden Charakters als nach Seiten der Beharrlichkeit, mit der es einen Hauptsatz stets in den Vordergrund drängt, ist es ganz dazu angetan, die Rolle des Schlußstücks zu übernehmen, wenn in diesem der Sturm der Bewegung des Ganzen zu Ende gehen und sich entweder zur stilleren Sammlung abklären oder sich noch einmal kräftig zu energisch wiederholender Aussprache starker und

Digitized by Google

mächtiger Empfindungen zusammenfassen soll. Umfang und spezielle Gestaltung des Einzelnen können beim Rondo als freierer Musikform sehr mannigfaltig sein. Namentlich ist große Freiheit zulässig bei der Behandlung des Nebensatzes, welcher ebensowohl bloß die Form eines unselbständigen, für sich bedeutungsloseren Tonganges als die eines dem Hauptgedanken an Gewicht nahezu an die Seite rückenden „Seitensatzes" erhält, je nachdem der Gesamtcharakter des Stückes es verlangt. Desgleichen kann Ein Nebensatz genügen oder zu ihm ein zweiter hinzutreten; der Hauptgedanke kann das eine Mal mit dem ersten, das andere Mal mit dem zweiten oder auch jedesmal mit beiden zusammen auftreten; die Nebensätze können sich erweitern, im Einzelnen sich verändern, „Zwischensätze" zwischen sich und den Hauptgedanken einschieben, und namentlich der Schluß kann mit dem Hauptgedanken allein oder mit einer Kombination aus ihm und den Nebengedanken gemacht werden.

So naturgemäß und künstlerisch berechtigt die Rondoform ist, so haften ihr doch zwei Einseitigkeiten an, die noch zu weiteren Formen forttreiben; es überwiegt in ihr die Einheit über die Mannigfaltigkeit, und die Mannigfaltigkeit, soweit sie in den Nebengedanken auftritt, ist dann doch wiederum zu frei, zu wenig unter ein bestimmtes Gesetz gestellt, zu sehr der Phantasie überlassen. Das Überwiegen der Einheit führt die Gefahr der Eintönigkeit und Einförmigkeit sowohl des musikalischen Inhalts als des Rhythmus mit sich; die Freiheit in der Gestaltung der Nebensätze benimmt dem Ganzen den Charakter einer streng gegliederten Kunstform, sie läßt es als ein Gedicht mit Episoden erscheinen, in welchem diese letzteren einen unverhältnismäßigen Raum einnehmen, sie gibt dem Rondo zwar den eigentümlichen Reiz romantisch-poetischer Mannigfaltigkeit und Ungebundenheit, aber sie schließt es aus den Werken strengern und höhern Stiles aus, daher es z. B. im Ganzen doch besser für die Konzert- als für die Symphoniegattung sich eignet und in bedeutsameren Tonstücken sehr oft nicht für sich allein angewandt, sondern zu andern Satzformen von ihm übergegangen wird. Kurz, die Mannigfaltigkeit kommt in ihm einerseits zu kurz und macht sich andrerseits auch wiederum zu sehr geltend auf Kosten der höheren Einheit des Gedankens. Diese Einseitigkeit hebt sich auf in zwei weiteren Formen des zyklischen Kunstwerks, einmal in der Variation, und sodann in den zu thematischer

Digitized by Google

Verarbeitung der Grundgedanken fortgehenden mehrteiligen Tonsätzen, beides Formen, welche an die Stelle des Prinzips der Anreihung entschieden das der Entwicklung setzen.

§ 789

Die Variation ist die erste Hauptart der auf dem Prinzip der Entwicklung oder thematischen Ausführung beruhenden Form der zyklischen Musik. Sie steht einerseits dem einfachen homophonen Kunstwerk am nächsten, indem sie nichts ist als ein in gleicher Tonart mit mannigfachen Veränderungen sich wiederholender melodischer Satz; sie bildet andererseits den entschiedensten, an die polyphone Musik erinnernden Gegensatz zu aller bloß durch Aneinanderreihung von Tonsätzen oder bloß durch Erweiterung entstehenden Musik, indem in ihr der ganze musikalische Inhalt durch Entwicklung des Themas zu neuen Formen erzeugt und höchstens am Anfang und Schluß selbständigere, obwohl mit dem Thema verwandte Sätze angefügt werden.

Die Variation wird zwar bloß in der Instrumentalmusik angewendet, weil sie in vollständiger Durchführung sich für die weniger mannigfaltige und formenreiche Vokalmusik weniger eignet; aber sie ist doch eine Musikform allgemeineren Charakters, da sie ganz auf denselben Prinzipien beruht, wie alle bisher betrachteten konkreten Kompositionsformen, und zudem ist die figurierte Vokalmusik (vgl. S. 180) im Grund bereits eine Variation, eine Spezies der letzteren, die auch bei Instrumentalvariationen (einfacherer Art) häufig genug ist. Das eigentümliche Wesen der Musik tritt eben in der Variation in ganz sprechender Weise hervor; die Variation ist möglich durch die Unbestimmtheit und Freiheit der musikalischen Formen im Gegensatze zu den plastischen und malerischen; sie ruht darauf, daß ein und derselbe Gedanke, wenn nur die Ton- und Taktfolge im Allgemeinen festgehalten wird, doch in verschiedener Figurierung, Rhythmisierung, Stimmenverteilung, Stimmenverflechtung, Kontrapunktierung, Fugierung erscheinen kann. Die ursprüngliche Tonfolge scheint hinter allen diesen Veränderungen durch, wie die Gesamtrichtung einer ge-

Digitized by Google

wundenen Linie immer sichtbar bleibt, auch wenn sie an einzelnen Punkten im Kleinen vielfach gebrochen und geschlängelt dargestellt wird; der Inhalt bleibt derselbe, die Form ändert sich. Zugleich jedoch ist diese Änderung der Form nicht schlechthin gleichgültig; mit der Änderung der Form wechselt natürlich und soll auch mehr oder weniger wechseln der Bewegungsmodus, und damit die Stimmung, der Ausdruck, der Charakter der ursprünglichen Melodie, sie soll sich selbst zu neuen und Neues enthaltenden Gestaltungen fortentwickeln, und auch der ganze Zyklus von Variationen soll nicht bloß ein Aggregat, eine Kette sein, in der alle Ringe gleich sind, sondern es soll ein Fortschritt vom Einfacheren zum Zusammengesetzteren, vom Ruhigeren zum Bewegteren, vom Ernsteren zum Leichteren und umgekehrt sich darstellen, es soll in ihm ein sich allmählich hebender und endlich wiederum harmonisch verklingender Bewegungsrhythmus zu Tage treten. Allerdings liegt es nahe, die Variation vorzugsweise als Spiel mit mannigfaltigen Formen zu behandeln, bei dem es um nichts zu tun ist als eben um die Mannigfaltigkeit selbst und den in ihr liegenden Reiz, und es kann auch dieser Behandlungsweise ihre Berechtigung nicht abgesprochen werden, da die Kunst und namentlich die Instrumentalmusik, welcher die Variation hauptsächlich zufällt, dieses freie Phantasiespiel nicht nur nicht ausschließt, sondern es im Gegenteil postuliert als eine die Freiheit der künstlerischen Gestaltung, die Freiheit, mit der der Gedanke das Gegebene beherrscht und zu immer neuen Formen umwandelt, ganz besonders zur Darstellung bringende Gattung; aber selbst hier darf Fortschritt und Rhythmus der Bewegung nicht fehlen, wenn er auch nicht gerade auf signifikante Weise hervortritt, und es ist daher namentlich am Schluß eine Erweiterung des Variationenzyklus zu freiern, das Thema selbständig fortbildenden, nicht mehr bloß variierenden Sätzen, ein Hinausgehen über den engen Kreis des Themas zu breiteren, weitschichtigeren Tonstücken, welche z. B. die Form längerer Adagios oder des Tanzes oder Marsches haben können, von sehr guter Wirkung. Entbehrlich ist eine solche Erweiterung eigentlich nur dann, wenn schon in die Variationen selbst ein höherer Gehalt und ein entschiedener Fortschritt in Bezug auf Kraft, Individualisierung, Bedeutsamkeit, Tiefe gelegt, oder wenn die Variation nicht als ein wesentlich nichts Neues zu Tage fördernes Formenspiel, sondern als Fortentwicklung des Grundgedankens zu

Digitized by Google

neuen charakteristischen Gestaltungen seiner selbst behandelt wird. Mittelst erfindungsreicher Anwendung der Mittel der Harmonie, des Rhythmus, der Stimmführung kann diese Fortführung eines an sich einfachen und leichten Themas zu gehalt- und charaktervollern Gestaltungen in sehr wirksamer, ja großartiger Weise bewerkstelligt werden, wenn die Geistestiefe und der Ideenreichtum auf Seiten des Komponisten dazu in vollem Maße vorhanden ist; die Musik kann auf diesem Gebiete Triumphe höchster Art feiern, indem hier der Künstler, trotzdem daß er in jedem Takte an das Thema streng gebunden bleibt, ihm doch ganz neue Wendungen zu entlocken, es in höhere Formen umzuwandeln, eine in ihm latente höhere Bedeutsamkeit aus ihm hervorzuzaubern weiß. Die Variation ist so wirklich ein ganz geeignetes Feld für Bewährung des musikalischen Genies nach der Seite des Gehaltes wie nach der der reinen Form; das Unbedeutendste und Leichteste, die spielende Unterhaltung durch mancherlei Wendungen, aber auch das Größte und Schwerste, die schöpferische Entwicklung gehaltreicher und charakteristischer Tongebilde aus einfachen Grundelementen fällt der Variation zu; sie belebt, sie verdichtet und vertieft das helle und klare Grundmotiv, sie läßt aus seinen Keimen Organismen mannigfachster Art und Stufenfolge hervorwachsen, deren jeder eine neue im ursprünglichen Thema enthaltene mögliche Form desselben zu lebendiger Anschauung bringt, sie offenbart die unendlich mannigfaltige Bildsamkeit des Musikalischen, die Unerschöpflichkeit der Mittel, welche der Musik zu Gebote stehen, um ihre Gebilde reicher, voller, gewichtiger zu machen; die Musik wird in ihr dekorativ, aber sie wird auch produktiv, freistes und doch in festen Schranken und Grenzen sich bewegendes Spiel der rein künstlerischen, lediglich auf schöpferische Formenentwicklung bedachten, in ihr ungehemmt sich bewegenden Phantasie; ja es ist in der Tat auch etwas tiefer Geistiges in der Variation, sie stellt einerseits mehr oder weniger erschöpfend einen Zyklus partikulärer Gestaltungen auf, deren ein Thema fähig ist, sie läßt ein und dasselbe individuelle Gebilde eine ganze Reihe verschiedener Entwicklungsweisen und Entwicklungsstufen durchlaufen, die es annehmen kann, ohne sein ursprüngliches Wesen zu verlieren, sie läßt andrerseits die allgemein musikalischen Bewegungstypen, Stimmungsarten, Kompositionsformen nacheinander an Einem Thema heraustreten, sie erweitert hiemit das Individuelle zu einem

Digitized by Google

universellen Bilde, sie drängt ebenso das Allgemeine in den Rahmen des Einzelbildes hinein, sie ist eine Erweiterung des einfachen Gedankens zu einer Galerie von Bildern, welche ihn selbst in immer neuen musikalischen Formen und damit eine Reihe verschiedener Formen der Musik selbst, ein Miniaturbild musikalischer Formenmannigfaltigkeit überhaupt uns vor Augen stellt.

Die Variation hat dem über sie Bemerkten zufolge ihre volle ästhetische Berechtigung, die nie veralten kann; sie ist zudem so naturgemäß, wie irgendein künstlerisches Spiel es ist, sie entsteht auch in ihren höheren Formen dadurch, daß das Einfache die ihrer Formenfülle bewußte Phantasie reizt, es zu reicheren Gestaltungen zu entwickeln. Ihre Anwendung ist allerdings eine beschränkte; sie kann namentlich nicht regelmäßig als Teil eines größeren Tonstücks erscheinen, sie kann eigentlich nicht Teil sein, weil sie an sich schon Ganzes ist, das in den mannigfachen Wendungen, welche es durchläuft, für sich gehört und verfolgt sein will; tritt sie in einem größeren Werk auf, so kann sie sich nicht gehörig ausbreiten, nicht alle Formen vorbringen, deren sie fähig wäre, und tut sie es doch, so ist es gleich ein Zeichen, daß das ganze Tonstück (z. B. eine Sonate) mehr der aggregatartigen Form, die selbständige Sätze aneinander reiht, als der streng einheitlichen Kunstform angehören will. — Einseitig ist die Variation, ähnlich wie das Rondo, durch ihre Einförmigkeit. Sie hat zwar vor dem Rondo eine strengere Gedankeneinheit voraus; aber dies schlägt auch wieder zu ihrem Nachteil aus, sie enthält stets dieselben Grundmotive und ist dadurch zugleich genötigt, stets wieder von vorne anzufangen, ein Ganzes von Variationen zerfällt in selbständige Stücke, die einander verwandt, aber jedes wieder ein Ganzes für sich sind. In dieser Beziehung gehört die Variation selbst wieder der aggregatartigen Musikform an, sie hat zu wenig Kontinuität, Fluß und ungehemmten Fortgang. Wie das Rondo zur Variation forttreibt, damit strengere und zugleich reicher entwickelte Gedankeneinheit erzielt werde, so treibt die Variation zu einer noch höheren Kunstform fort, welche Gedankeneinheit hat ohne Einförmigkeit, reiche Gedankenentwicklung ohne Zersplitterung in selbständige variierende Stücke. Diese Form entsteht dadurch, daß die zyklische Musik wieder zurückkehrt zur Grundform aller Musik, d. h. zu der in Perioden und (kleinere) Sätze sich gliedernden Zweiteiligkeit, die aber das Erweiterungsprinzip des Rondo und

Digitized by Google

das Entwicklungs- oder Verarbeitungsprinzip der Variation in sich aufnimmt und auf diesem Wege große, die beiden Elemente der Einheit und der Mannigfaltigkeit völlig befriedigend vereinigende Tonsätze hervorbringt.

§ 790

Die zweite Hauptart der auf dem Prinzip thematischer Ausführung beruhenden zyklischen Musik ist die Kompositionsform, die man kurz als die Form der freien musikalischen Gedankenentwicklung bezeichnen kann. Ein in sich bereits mannigfaltig gegliederter Hauptgedanke führt unmittelbar oder durch Zwischensätze zu einem zweiten, mit innerer Notwendigkeit aus ihm hervorgehenden, in anderer Tonart auftretenden fort, mit dessen vollständiger Durchführung, sowie mit hinzukommenden Nebensätzen oder kürzeren Wiederholungen, variierenden Entwicklungen des ersten Hauptgedankens, zunächst ein Abschluß eintritt. Aus dem so gebildeten ersten Teil entwickelt sich ein zweiter, welcher in der Regel den ersten durch modulatorisch, harmonisch und rhythmisch noch reichere und belebtere Bearbeitung von Gedanken desselben weiter führt und sodann allmählich wieder in den einfacheren und ruhigeren Gang des ersten Teils einlenkt, um mit ihm, wiewohl wiederum nicht ohne einzelne Erweiterungen, Veränderungen, Entwicklungen seiner Gedanken oder auch mit Fortführung derselben zu eigenen Schlußsätzen, in der Grundtonart zu schließen. So entsteht ein Satz, in welchem Einheit sich selbst zur Mannigfaltigkeit organisch erweitert und fortentwickelt, diese Mannigfaltigkeit aber ebenso naturgemäß zur Einheit wiederum zurückgeht und so neben allem Wechsel die vollständigste, fließendste, einheitliche Abrundung des ganzen Tonbilds erzielt wird.

Die Grundform der Musik, Zweiteiligkeit sich gliedernd in Perioden und (kleinere) Sätze, war in den bis jetzt betrachteten Formen nicht das beherrschende Prinzip der ganzen Anordnung des Ton-

Digitized by Google

ſtücks; als ſolches tritt ſie nun wieder hervor in der Kunſtform der freien Gedankenentwicklung (auch die Form der Evolution könnte man ſie nennen), welche jene Zweiteiligkeit in großartigerem Maßſtab wieder anwendet, um innerhalb dieſes Rahmens eine die Prinzipien des Rondos und der Variation, ſowie nach Umſtänden auch die der Polyphonie in ſich verſchmelzende höhere Kompoſitionsgattung hervorzubringen. Es fallen unter dieſelbe ſowohl Geſangſtücke von größerem Umfange, Arien, die nach dem erſten Teile zu konkreterer Verarbeitung der Hauptgedanken fortſchreiten, als beſonders Inſtrumentalſtücke, Sonaten- und Symphonieſätze, Ouvertüren uſw. Die Evolutionsform iſt geradezu die höchſte Form der Kompoſition, ſie iſt die der Urform nächſte und darum klarſte und anſchaulichſte, beſtgegliederte, und ſie iſt zugleich die konkreteſte, entwicklungsfähigſte, zur Aufnahme aller andern Formprinzipien in ſich geeignetſte Muſik. Sie iſt ihrem ganzen Plane nach durchaus einfach überſichtliche zweiteilige Melodie, nur daß ſie die Perioden der Teile zu größern Hauptſätzen erweitert, Neben- und Zwiſchenſätze zwiſchen dieſe einſchiebt und den zweiten Teil mit mannigfaltigen Umgeſtaltungen des erſten bereichert, die dem Ganzen mehr Bewegungsrhythmus verleihen, als die Melodie für ſich es vermöchte; ſie iſt ebenſo, im Einzelnen betrachtet, erweiternd wie das Rondo, entwickelnd wie die Variation, kombinierend wie die Polyphonie, indem ſie namentlich zum Behuf ihrer thematiſchen Ausführungen Stimmenverflechtung, Kontrapunkt, Nachahmung, Fugierung anwendet; ſie hat ferner vor allen dieſen Formen teils die Mannigfaltigkeit voraus, teils die Freiheit, ſie wiederholt nicht einſeitig wie das Rondo, ſtellt nicht wie dieſes bloß Nebenſätze zum Hauptſatz hin, ſondern hat eine wirkliche Mehrheit ſelbſtändiger und doch innerlich zuſammengehöriger Sätze, ſie hat eine in wirkliche Mannigfaltigkeit auseinandergehende, nicht abſtrakte Einheit, ſie gebraucht die Formen der Polyphonie ganz ungebunden, ſo lange und wie ſie will, ohne an ein abſtraktes Formgeſetz ſich zu kehren und ſo das Formelle zur Hauptſache zu machen; endlich tut ſie „in der Regel", d. h. da wo ſie ſich ganz vollſtändig in ihrer ganzen Eigentümlichkeit und namentlich in ihrem ſpezifiſchen Unterſchied von der Rondoform entwickelt, zu dem Allem noch Eines hinzu, die Ausweitung und Ausarbeitung kleinerer Perioden, Sätze und Satzglieder (Motive) zu größern Sätzen, was auch wieder nur eine ſpezielle Art von Evolu-

Digitized by Google

tion, Herausentwicklung größerer Gedanken aus kleineren ist. Das Genauere namentlich über diesen letztern Punkt muß jedoch der Lehre von den Musikzweigen vorbehalten bleiben, weil diese Form so mannigfache, erst in den einzelnen Zweigen besonders der Instrumentalmusik spezifisch hervortretende Unterarten in sich schließt, daß eine schon hier genauer als der Paragraph auf das Einzelne eingehende Besprechung dem später zu Sagenden unpassend vorgreifen würde.

Bei der der Musik vor allen andern Künsten eigenen Freiheit der Bewegung ist es nicht anders zu erwarten, als daß diese Form „der freien Gedankenentwicklung" auch vollends die im Paragraphen ihren Grundzügen nach aufgestellte Gliederung, so wenig beengend sie an sich ist, aufgibt und sich zu absoluter Freiheit fortbewegt. Abgesehen von den Fällen, in welchen auf dem Gebiete der Vokalmusik, z. B. bei dem Rezitativ und auch bei der Arie diese Freiheit durch den wiederzugebenden Inhalt veranlaßt, ebendamit aber durch diesen auch wieder bedingt und in Schranken gehalten ist, gehört hieher namentlich die freie „Phantasie" der Instrumentalmusik, sowie Instrumentalwerke, welche sich ihr mehr oder weniger annähern. Es ergibt sich jedoch von selbst, daß dieselbe nur eine Nebenform sein kann trotz des großartigen Gedanken- und Formenreichtums, den der Komponist je nach seiner Individualität in sie zu legen vermag; sie ist eben eine „individuelle" Form, welche der musikalischen Stimmung und Laune, der musikalischen Bildungs- und Gestaltungslust freien Spielraum gewährt, aber neben den gesetzmäßig gegliederten Formen nur den Rang eines Neben- und Beiwerks, eines momentanen ungebundenen Spieles des musikalischen Genius behaupten kann, von welchem er selbst mit innerer Notwendigkeit zu strengeren Gedankenformen hin- oder zurückgetrieben wird.

§ 791

β) Das aus mehrteiligen Sätzen bestehende größere Tonstück ist diejenige Form, in welcher sich (abgesehen von umfassenderen Tonwerken) die zyklische Musik vollendet. Es entsteht dadurch, daß die Komposition sich ausbreitet zu einer kleineren oder größeren Zahl selbständiger Sätze, die, nach Inhalt, Form, Bewegung, teilweise auch nach Tonarten verschieden, doch zugleich

Digitized by Google

durch gemeinsame Charaktereigentümlichkeit verbunden sind und ein innerhalb seiner selbst fortschreitendes, rhythmisch sich fortbewegendes Ganzes bilden.

Die Sätze werden abermals Teile; so entsteht „das Tonstück mit mehrern Sätzen" (§ 786), im Großen dasselbe, was das dreiteilige Tonstück (§ 787) im Kleinen, und dieses selbst je nach Bedarf, z. B. als dreiteiliges melodisches Zwischenstück oder als Marsch, Tanz, Scherz, in sich aufnehmend, wie andrerseits auch polyphone Sätze, Variation, Rondo, besonders aber die im vorhergehenden Paragraphen behandelte Form (weil sie für freien Gedankenfortschritt die geeignetste ist) innerhalb seiner als Teile auftreten können. Es wird hier gleich ein größeres Ganzes konzipiert und auf eine Ausdehnung zu mehrern Sätzen berechnet, seien es nun 2 oder 3 oder darüber, obwohl für großartigere Orchestermusik die Vierzahl an sich die passendste ist, weil sie einen nicht zu beschränkten und doch auch nicht zu weit ausgedehnten, zugleich durch die Symmetrie der Teilung des Ganzen in zwei Hälften befriedigenden Zyklus von Tonsätzen darstellt. Der erste Satz führt zum zweiten hinan oder kommt in ihm zur Ruhe, der erste findet im zweiten sein Gegenbild, seinen Gegensatz oder sein positives Resultat, seinen Abschluß, der zweite zieht wiederum in der einen oder in der andern Weise einen dritten nach sich usw., bis im Schlußsatz Alles kräftig austönt oder die Bewegung ruhig sich abklärt; dies ist im Allgemeinen der Typus dieser höchsten Form zyklischer Musik, die größeren lyrischen und dramatischen Vokalstücken sowie unter Instrumentalwerken namentlich Sonaten und Symphonien zu Grunde liegt. Die Formfreiheit der Musik ist auch hier so groß, daß im Einzelnen die mannigfaltigsten Gestaltungen in Bezug auf Zahl, Länge, Konstruktion und gegenseitiges Verhältnis der Sätze möglich sind. Doch lassen sich die wesentlichen Grundunterschiede, die hier möglich sind, wohl voneinander sondern. Das Tonstück ist entweder bloß zweiteilig; die Bewegung ist zuerst ruhigere Stimmung oder Empfindung (s. S. 215) in langsamerem Tempo, auf welche dann erregtere Musik folgt (wie in größern Arien ein Allegro auf ein Andante); oder ist der Gang der umgekehrte, wiewohl dieses der seltenere Fall ist, weil bei langsamerem Tempo das Gefühl des Austönens, des zur vollen Ruhe Hintreibens der Bewegung weniger

Digitized by Google

leicht entsteht; ruhige Stimmung braucht langsames Tempo, aber der Prozeß der Beruhigung, des erst zur Ruhe Kommens erfordert in der Regel eine schnellere Bewegung, das langsamere Tempo hält uns an einem Gedanken gleichsam in kontemplativer Ruhe fest, das schnellere aber ist geeignet uns fühlen zu lassen, daß die Hauptsache bereits gesagt ist und Alles zum Abschlusse drängt. Oder ist das Tonstück mehr als zweiteilig; dann ist, obwohl auch hier von (längern) Adagios oder Andantes zu Allegros und Prestos aufgestiegen werden kann, der Gang naturgemäß in der Regel ein weniger einfacher: zuerst „erregtere", uns gleich oder nach kurzer langsamer Einleitung in den lebendigen und lebendig-ergreifenden Strom der Tonbewegung hineinversetzende, dann ruhigere „Stimmungs- oder Empfindungsmusik", bei der das Gemüt sich wieder sammelt und nun auch zartere, innigere, gerührtere Gefühle zum Worte kommen können, hierauf Neuanheben der Erregung, neuer Aufschwung des lange genug im Schmelz der Empfindung, in der Stille der Kontemplation, im Ernst der Trauer und dergleichen zurückgehaltenen Geistes zu belebterem, muntererem, kräftigerem Einhergehen in einem oder in zwei Sätzen, womit das Ganze naturgemäß sich abschließt, indem es so die Momente der Erhebung und Erregung, der Rückkehr aus ihr zur sinnigen Ruhe des sich wieder sammelnden Selbstbewußtseins, der neuen Aufraffung, des endlichen raschen Zum-Schlusse-Bringens der ganzen Empfindungsbewegung, kurz den ganzen Prozeß, in dem alles Gefühls- und Geistesleben sich bewegt, vollständig durchlaufen hat. Dies der eine Grundunterschied. Der andere betrifft das innere Verhältnis der Sätze zueinander. Dieses Verhältnis ist äußerlicher oder innerlicher, es ist nämlich entweder das des Wechsels oder das des Kontrastes oder das eines qualitativen, intensiven Bewegungsrhythmus. Irgendein Bewegungsrhythmus ist (S. 192) natürlich bei dieser Kunstform immer, weil sie zwischen Erregungs- und Stimmungsmusik hinundhergeht; aber er kann ein äußerlicher, formeller, dem Tonstück selbst nicht immanenter sein, wenn die erregteren und die ruhigeren Sätze bloß entfernter unter sich verwandt, zu selbständig gegeneinander, bloß nach dem Gesetz und zum Behuf rhythmischer Mannigfaltigkeit oder rhythmischen Kontrasts nebeneinander gestellt sind; hier gefallen mehr die einzelnen Sätze für sich und zugleich ihr Wechsel und Gegensatz, aber ein tieferer Zusammenhang und Fortgang ist nicht vorhanden. Dieser

Digitized by Google

ist erst dann da, wenn der Bewegungsrhythmus innerlich, intensiv ist, wenn die Sätze in dem Verhältnis zueinander stehen, daß der eine zum andern hintreibt, daß die scharf ausgesprochene Unruhe, Spannung, Bewegtheit, Gedrücktheit des einen ihre ebenso entschieden hervortretende Beruhigung, Lösung, Befreiung im andern findet, kurz, wenn der Fortgang etwas vom Dramatischen, von Verwicklung an sich hat. Schon das Verhältnis des Kontrasts ist tiefer als das des bloßen Wechsels, indem es ein Bild des durch das ganze Leben hindurchgehenden Gegensatzes von Lust und Unlust, Bewegung und Ruhe, Erregung und Sammlung, Affekt oder Tat und Selbstbesinnung, Herausgehen aus sich und Rückkehr zu sich darstellt; aber noch tiefer ist das des dramatischen Fortgangs, bei welchem die beiderseitigen Elemente in eine innere Beziehung zueinander treten, indem das Gemüt wirklich als durch diese Stadien der Erhebung, der Niederdrückung, der abermaligen Erhebung usf. hindurchgehend, sich hindurchkämpfend dargestellt wird. Einen ihrer Form wirklich vollständig adäquaten, Alles was sie leisten kann wirklich leistenden Inhalt, sowie vollkommene innere Einheit der Sätze untereinander bekommt diese Gattung von Tonstücken nur durch diesen dramatischen Bewegungsrhythmus, der nicht bloß Wechsel und Kontrast, sondern auch Fortgang und Prozeß ist und hiemit alle Beziehungen zusammenfaßt, die bei einer längern Tonbewegung möglich sind. Natürlich sollen nicht alle Werke dieser Gattung eine solche dramatische Bewegtheit haben; das epische, aggregierende Prinzip hat auch seine Berechtigung; aber die höchste Stufe ist die dramatische Konstruktion desungeachtet, weil hier das formelle Nebeneinander durch das Band innerlicher Einheit überwunden, und weil erst in ihr neben reicher Entwicklung des melodischen und harmonischen Elements auch das rhythmische zu seiner vollen Entfaltung gekommen ist, welches doch für diese ganze Musikgattung das unterscheidende ist.

Die möglichen Formen des musikalischen Kunstwerks sind, abgesehen vom „umfassenderen Tonwerk", das uns in seiner spezielleren Bestimmtheit erst mit der Gliederung der Musik in ihre großen zwei Hauptzweige entsteht, erschöpft, da andere nicht mehr denkbar sind; wir wenden uns daher zur Lehre vom Stil, die zugleich den Übergang zu der von den Zweigen bildet.

Digitized by Google

§ 792

Der Reichtum an ausdrucksvollen und charakteristischen, an streng gesetzmäßigen, wie an leichten, gefälligen und wirkungsreichen Formen, welcher der Musik zu Gebote steht, und die scheinbar unumschränkte Freiheit, mit welcher in ihr der Künstler, durch keine typischen Naturvorbilder gebunden, sein Material in mannigfaltigster Weise handzuhaben vermag, führt die musikalische Komposition besonders leicht zu Einseitigkeiten und Willkürlichkeiten, die das natürliche Gefühl als solche erkennt und denen auch die wissenschaftliche Betrachtung entgegenzutreten hat durch Aufstellung der Gesetze des musikalischen Stils. Der eine Fehler, welcher naheliegt, ist gesuchtes falsches Streben nach Ausdruck nach Bestimmtheit, nach naturalistischer Objektivität und überkonkreter Individualisierung (einseitig indirekter Idealismus), verbunden mit Mißachtung der Gesetze der Klarheit, Gefälligkeit und Rundung, der Ebenmäßigkeit und Idealität, kurz Überwiegen des Moments des Inhalts über das der Form. Der andere dagegen ist einseitiger Formalismus, Formenkultus (direkter Idealismus), Formeffekt, sowie abstrakte, farb- und inhaltlose Tonbewegung. Diesen Einseitigkeiten gegenüber verlangt das Wesen der Musik, hierin zur Poesie sich ähnlich verhaltend wie Architektur und Plastik zur Malerei, ein Gleichgewicht der beiden Elemente, von welchem möglichst wenig und eher zu Gunsten des formalen als des objektiv materialen Elements abzuweichen ist.

An die Betrachtung der musikalischen Kunstformen reihen wir die Lehre vom Stil an, die sowohl ihrer (im gegenwärtigen Paragraphen besprochenen) negativen als ihrer positiven Seite nach diesen ganzen Kreis der verschiedenen Gestaltungen des Tonmaterials voraussetzt. Die im Paragraphen aufgestellten Sätze sind jetzt ziemlich allgemein anerkannt; es bedurfte aber Zeit genug, bis sie durchzudringen vermochten, und es fehlt auch gegenwärtig nicht an Richtungen von ganz entgegengesetzter Art. Das ganze Material der Mu-

Digitized by Google

ſik iſt weſentlich ein ſchwebendes, welchem die körperliche Maſſenhaftigkeit, die geometriſche Formbeſtimmtheit, die ſinnliche Objektivität, die verſtändige, expreſſive Deutlichkeit des Materials der andern Künſte ſchlechthin abgeht. Dieſen Charakter des Schwebenden, das nicht bauen, bilden, zeichnen, malen, ſchildern kann, ſondern von allem Dieſem nur eine Analogie zuläßt, darf die Muſik nicht verleugnen wollen, d. h. ſie darf, obwohl ſie nichts als Gefühlsausdruck iſt, desungeachtet nicht nach einer Beſtimmtheit des Einzelausdrucks, noch weniger nach einer Objektivität und Individualität ſtreben, die nicht in ihrem Weſen liegt. Sie kann Maſſen auftürmen, um mit der Architektur im quantitativ Erhabenen zu wetteifern, aber ſie verliert damit ihre eigentümliche melodiſche Beweglichkeit, die nichts Starres und Abſtraktes duldet, ſie iſt innerlichſt architektoniſch in ihrer Gliederung, aber ſie darf nicht, was bloß innerliches Geſetz iſt, materiell herauskehren, nicht die Anſchauung architektoniſcher Objekte erregen wollen, gerade wie die Architektur maleriſch ſein, aber nicht ſelbſt malen, plaſtiſch bilden kann und darf; ſie kann Bewegungen von Körpern, Blitze und Donnerſchläge, Kanonaden, Windesbrauſen, Platzregen, Pferdegetrappel, Karawanenzüge, öden Wüſtenſandes Wehen, Gebrumm und Gebrüll und Gezwitſcher, Geſchrei und Geflüſter, Gezänk und Schlägerei, Geächze Verwundeter, Schnurren von Spinnrädern, Sprudeln von Quellen, Rauſchen der Waſſerfälle, ja am Ende ſelbſt Sieden und Braten direkt nachahmen, aber ſie gibt damit nur ſich ſelbſt auf, ſie tritt aus dem Gebiet der Kunſt heraus in das der gemeinen Wirklichkeit, aus dem Gebiet des Tones und der melodiſchen, harmoniſchen und rhythmiſchen Tonverhältniſſe heraus in das ſinnliche Gebiet des Geräuſches, Schalles, Knalles und Gezirpes, und ſie erweckt zudem mit allen ſolchen Verſuchen, weil ſie doch immer halb und unklar bleiben, bloß das unbehagliche Gefühl des Unzureichenden ihrer Mittel. Auch Innerliches, Geiſtiges, Individuelles kann ſie direkt wiederzugeben verſuchen; ſie kann den ſtolzen Schritt des Übermütigen, den Unmut des Übellaunigen, den Leichtſinn des Verſchwenders, die Unbehilflichkeit des Schwerfälligen, das eckige Weſen des Herben und Schroffen, den ſtechenden Schmerz der Eiferſucht, die romantiſche Stimmung einer Landſchaft unmittelbar naturaliſtiſch ausdrücken oder abbilden wollen durch melodiſche, rhythmiſche, harmoniſche Künſte, ſie kann namentlich fehlgehen in Schilderungen des

Digitized by Google

Häßlichen und des Komiſchen durch unkünſtleriſche, aller Formſchönheit ſpottende Mißtöne, Kontraſte, Überraſchungen, plumpes Poltern, zu große Häufung übermäßiger Intervalle uſw. Aber alles Dieſes, jede förmliche Zeichnung, jede ganz direkt nachbildende Malerei und Schilderung gehört nicht in ihr Gebiet, außer etwa da, wo durch ſolche Dinge von Seiten des Komponiſten mit ſelbſtbewußtem Humor eine recht burleske Komik, eine recht treffende Ironie, eine ſcherzhaft idylliſche Heiterkeit beabſichtigt wird, und auch da nur vorübergehend, da der Humor die Kunſtgeſetze nur vorübergehend bei Seite zu ſtellen berechtigt iſt, wenn die Sache nicht Ernſt, das Spiel mit dem Geſetz nicht grober Verſtoß gegen dasſelbe werden ſoll. Nicht die Dinge ſelbſt, ſondern ihren Eindruck auf die Empfindung hat die Muſik darzuſtellen, einen Eindruck, der immer weniger konkret, weniger objektiv iſt als der Gegenſtand, der ihn hervorruft. Ja, auch die Empfindung ſelbſt darf ſie nicht zu ſtark, nicht zu ſcharf, nicht zu detailliert heraustreten laſſen, wenn ſie nicht ſchwer und dumpf oder weich und ſüßlich oder peinlich ſchneidend oder regel- und einheitslos werden ſoll; gerade dieſes Sinnlich-Naturaliſtiſche (vgl. S. 117) hat die Kunſt der Empfindung abzuſtreifen, ſie hat den Beruf, die Empfindung immer zugleich zu idealiſieren (vgl. S. 155), ſie ſowohl in beweglichere, leichtere, gefällige, als in kräftiger ſtiliſierte und wohlgegliederte Formen zu erheben; ſie ſtellt zwar einer Knnſt wie der Architektur gegenüber „den Ausdruck über die Form“ (S. 185), d. h. über beſtimmte, numeriſch exakte Form, aber nicht über die Form überhaupt, ſie iſt deſto mehr an die Geſetze der Idealität, des Maßes, der Unterordnung des Details unter das Ganze gebunden, je weniger ſie der Hinſtellung einer feſten, anſchaulichen Einzelgeſtalt fähig iſt. Die Frage, ob und wieweit die Muſik malen dürfe, iſt jedoch hiemit noch nicht abgemacht; die Muſik muß doch auch in gewiſſem Sinne objektiv darſtellen, da ſonſt aller Charakter, aller beſtimmtere Stimmungsgehalt, alle dramatiſche Belebung verloren ginge, und wenn wir ſagen, nicht die Dinge, ſondern ihren Eindruck ſolle ſie ſchildern, ſo iſt ja im Eindruck, in der vom Ding erregten Empfindung das Ding ſelbſt als Urſache, als Anlaß, als das was eben dieſer Empfindung ihren beſtimmten Inhalt, ihren Charakter, ihre Farbe (Schrecken, Grauen uſw.) gibt, auch mitgeſetzt, folglich darf nicht nur, ſondern muß gemalt werden, wie z. B. Haydn zu Anfang der Schöpfung das Chaos, das

Digitized by Google

Aufflammen des Lichtes zu malen nicht unterlassen konnte, wenn er seinen Gegenstand vollkommen musikalisch wiedergeben wollte. Allein gerade in diesem Einwand liegt auch die Lösung der Frage; der Widerhall des Dinges in der Empfindung ist doch nicht mehr das ganze und reine Ding selbst, die Empfindung wird zwar bestimmt und so oder so gefärbt durch das Ding, aber sie hat von ihm doch nur ein allgemeines Bild, einen allgemeinen Refler in sich, dem eben die spezifisch-sinnliche Bestimmtheit, z. B. daß ein schreckendes Geräusch gerade Donner oder ein Grauenerregendes gerade eine Sandwüste oder ein Ermutigendes gerade eine herbeieilende Reiterschar ist, bereits abgestreift ist. Diesen vom Ding in die Empfindung miteingehenden allgemeinen Refler braucht die Musik zwar nicht notwendig und überall zu malen, wenn sie nur die Empfindung selbst recht malt, sie kann ihn aber allerdings auch mitmalen, wenn sie ausdrücklich, ernst- oder scherzhaft, sich objektiver als gewöhnlich halten will, aber sie darf ihn doch nur mitmalen, wie z. B. Haydns Chaos nicht bloß Chaosvorstellung sein will, sondern ebensosehr Veranschaulichung einer feierlich erwartungsvollen Stimmung, eines dumpfen Webens und Hinundherwogens der Empfindung, die keinen bestimmten Gegenstand vor sich hat, sondern nur erst nebelhafte Gestalten sich erheben und durcheinander sich bewegen sieht, und sie darf ihn fürs Zweite nur so mitmalen, daß die malenden Töne, Figuren doch zugleich, auch abgesehen von Dem was sie nachbilden, musikalisch, melodisch, harmonisch, rhythmisch, klar und schön sind. Was aber Charaktermalerei betrifft, so kann die Musik hier eher objektiv darstellen, weil die bestimmte Haltung eines Charakters sowie seine eigentümlichen Stimmungen, Gefühle, Affekte, Leidenschaften nichts Anderes sind als Bewegungen, Erregungen, Spannungen, welche die Musik ausdrücken kann und welche gerade ihr eigentümliches Gebiet ausmachen; aber sie darf sie nicht unmittelbar abformen und sie darf namentlich nicht etwa einzelne Tonfiguren bilden wollen, welche direkt Zorn, Schmerz, Niedergedrücktheit, Stolz und dergleichen wiedergeben sollen, sondern sie muß immer in den ganzen Verlauf einer kürzern oder längern Tonbewegung eine Beschaffenheit, eine eigentümliche Bewegtheit legen, welche jene Stimmungen veranschaulicht; einzelne Stiche, Stöße, Risse, Hebungen sind noch keine musikalische Schilderung von Empfindungen, Stimmungen, Aufwallungen, sie bilden dieselben, wie

Digitized by Google

z. B. ſtechenden Schmerz, zerreißende Eiferſucht, unmittelbar phyſiſch, momentan mimiſch nach, ſtatt ſie muſikaliſch, d. h. in der Form der Expanſion in eine Zeitbewegung, die der Entwicklung der muſikaliſchen Mittel (Melodie, Harmoniefolge, Kontraſte und Wechſel der Rhythmen und Tonſtärken) Raum läßt, wiederzugeben. Der einfache Kanon für das muſikaliſche Verfahren iſt der: drückt die Muſik unmittelbar ein Objekt aus, ſo daß wir es wiedererkennen, wie wenn wir es ſähen oder hörten, ſo iſt das falſche Tonmalerei, namentlich wenn gar keine ſpezifiſch muſikaliſche Wirkung mehr dabei iſt; deutet ſie ein Objekt bloß an, ſo daß es ohne begleitendes Wort nicht klar iſt, was gemeint ſei, ſo iſt die Malerei recht; veranſchaulicht ſie eine Stimmung, Empfindung, Leidenſchaft bloß durch einzelne Tonfiguren oder Klänge, ſo iſt es wiederum verfehlt; gibt ſie aber Tonreihen und Tonſtücken eine die Gemütsbewegung nachbildende Bewegungseigentümlichkeit (z. B. Schnelligkeit und Langſamkeit, An- und Abſchwellen, intenſive Spannung oder frohe Leichtigkeit, Vorwärtsgehen, -drängen, -ſtürmen uſw., vgl. S. 174), ſo iſt das Verfahren das rechte. Es iſt wenigſtens in Zeiten, in welchen die allgemeineren Stoffe, Liebe, Sehnſucht u. dgl., ſchon erſchöpft ſind, ſogar gut, wenn der Komponiſt von beſtimmten, durch Ereigniſſe, Naturanſchauungen, Reflexionen über Glück und Unglück uſw. hervorgerufenen Empfindungen ausgeht, um ſeine Phantaſie durch ſolche beſtimmte Empfindungen recht konkret anzuregen, ſie auf einen Empfindungskreis recht entſchieden zu konzentrieren; aber in der Ausführung muß das Materielle zurücktreten und nur im Charakter der Empfindung ſelbſt (z. B. in der Wehmut) auch die Veranlaſſung (verlorenes Glück) mittelbar ſich abſpiegeln. Zugleich iſt der obige Kanon noch durch eine weitere Regel zu ergänzen: mit Ausnahme einzelner Fälle, in welchen, wie z. B. im Rezitativ oder in der melodramatiſchen Begleitung einer beſtimmten Handlung mit Inſtrumenten, das muſikaliſche Element ſich nicht vollſtändig zu entwickeln Raum hat, muß der Inhalt in die Form, die Empfindungsbewegung in die Tonbewegung ſo ganz übergegangen ſein, ſo ganz in Tönen ſich verkörpert haben, daß das Tonſtück dem Gefühl und der Phantaſie ein wenigſtens in der Hauptſache verſtändliches und gefälliges Tonbild abgibt, auch wenn auf das, was es andeuten will, nicht reflektiert wird; ein Tonſtück darf die Empfindung nicht bloß andeuten (ſo wenig als die Malerei den Körper), ſondern

Digitized by Google

ſoll ſie muſikaliſch geradezu zeichnen und malen, es ſoll den Charakter der Empfindungsbewegung in die ganze Tonbewegung übertragen als beherrſchende, Alles durchdringende, aus Allem hervortönende Einheit — hiezu und zu nichts Anderem gibt es Muſik und iſt die Muſik fähig —; wenn dieſe Einheit da iſt, wenn ſie dem Tonſtück einheitlichen Charakter und Rhythmus gibt, ſo iſt es ebendamit verſtändlich und gefällig, auch wenn man nicht weiß, was eigentlich gemeint iſt, obwohl natürlich der Genuß größer, der Eindruck tiefer iſt, wenn die Idee des Tonſetzers entweder durch den begleitenden Text uns bekannt iſt oder ſich doch beim Anhören ſeines Werks mit einer gewiſſen Klarheit und Wahrſcheinlichkeit zu erkennen gibt. Eine Muſik dagegen, welche noch mehr ſagen und malen will, als die Muſik überhaupt geben kann, welche (wie z. B. ſelbſt Beethovens große Ouvertüre zu Leonore) in der Inſtrumentaleinleitung die Oper ihrem ganzen ſpeziellen Verlaufe nach vorauszugeben ſucht, eine Muſik, die hiemit voll von latenten Beziehungen auf Einzelnes und Empiriſches iſt, das der Hörer nicht weiß oder ſich erſt aus erklärenden Programmen mühſam hinzudenken muß, kurz eine Muſik, die einen Inhalt haben will, der in die Form gar nicht übergehen kann und darum auch nicht in ſie übergegangen iſt, kann natürlich (ſofern ſie nämlich nicht nebenbei doch einzelnes wirklich Muſikaliſche darbietet) für ſich auch nicht klar und gefällig ſein, ſondern ſie kann (unter der ſoeben angegebenen Vorausſetzung) nur den Eindruck eines Etwas machen, zu welchem man keinen Schlüſſel beſitzt, eines unfertigen Mitteldings, welches weder einen Ausdruck, einen wirklich heraustretenden Inhalt und Charakter, noch eine Form, eine muſikaliſche Entfaltung und Entwicklung hat, ja geradezu eines Zwitters, welcher weder Gemälde noch Muſik iſt, ſondern Ton- und Klangſymbolik (im übeln Sinne des Worts), die nicht durch Tiefe, ſondern durch Unklarheit geheimnisvoll ſcheint; ein falſches Zuviel des Ausdrucks und der Zeichnung ſchlägt von ſelbſt um in das Gegenteil des Beabſichtigten, in ein Nichtzuſtandekommen eines wirklichen Tonbildes; das muſikaliſche Kunſtwerk (das nicht von vornherein bloß begleitender Art ſein will und ſoll) muß vollſtändig einleuchten und gefallen wie jedes andere, und in dieſer Beziehung haben alle Diejenigen, welche auf die Form den Nachdruck legen und der Muſik einen eigentlichen Inhalt geradezu abſprechen, nicht ſchlechthin Unrecht, ſofern nämlich was

Digitized by Google

ſie meinen Dieſes iſt, die Muſik müſſe vor Allem muſikaliſch klar und ſchön ſein, ſie ſei ein unendlich reiches Syſtem von Tonbewegungen und Tonverknüpfungen, die ſchon an und für ſich ſelbſt durch ihre eigene Form, durch geſetzmäßige und zugleich mannigfaltige Verwendung der muſikaliſchen Mittel, Melodie, Harmonie, Periodizität, Rhythmus uſf. wirken können und ſollen. Nur iſt dem beizufügen, daß alle dieſe Tonbewegungen doch bloß, ſofern ſie zugleich ein bewegtes geiſtiges Leben nachbilden, künſtleriſch wirken, daß ſie ſelbſt da, wo ſie ſich auf ſpeziellern Gefühlsausdruck nicht einlaſſen, doch ein Ausdruck des Gefühlslebens überhaupt in irgendeiner ſeiner Erregungsweiſen ſind, und daß ihnen auch die Eigenſchaft des Charakteriſtiſchen, wenn ſie ſchön ſein wollen, nie fehlen darf; gerade mit dieſem Moment des Ausdrucks und der Charakteriſtik iſt aber der Muſik doch ein „Inhalt" gewonnen, nämlich die Darſtellung beſtimmter Empfindungen und je nach Umſtänden auch Andeutung Empfindungen erregender Objekte.

Die Muſik, wurde oben geſagt, ſoll den Charakter des Schwebenden nicht verleugnen, über das Empfindungsgebiet nicht hinausgehen wollen; um ſo mehr folgt auch hieraus, daß ſie durch die Form wirken, daß ſie ihr ätheriſches Material in feſte, klare, akuſtiſch gefällige, die Phantaſie beſchäftigende und draſtiſch erregende Formen bringen muß. Die feſte Form (Periodizität, Stimmenverflechtung, thematiſche Entwicklung uſw.) bewahrt ſie vor nebelhafter Unbeſtimmtheit und Verſchwommenheit, vor Halt-, Zuſammenhang- und Geſtaltloſigkeit, die gefällige und draſtiſche Form (Fluß und Figurierung der Melodie, Wohllaut der Harmonie, ſchlagender Rhythmus) ſichert ſie vor Nüchternheit, Eintönigkeit, indifferenter Farb- und Wirkungsloſigkeit; die Muſik bedarf in letzterer Beziehung wirklich Anmut einer-, „Effekt" andrerſeits, damit Gehör, Gefühl, Phantaſie gleichſam gereizt und genötigt werden, ihre duftigen Gebilde einzuſaugen, ihnen ungeteilt zu folgen und ſich ihnen hinzugeben und ſo einen lebendigen Eindruck von ihnen zu empfangen. Aber es iſt klar, daß durch dieſe Forderung, die Muſik ſolle ſich ſelbſt an die Form binden und den Hörer durch die Form feſſeln, weder pedantiſcher Formalismus, der bloß in den polyphonen Kunſtformen das Heil erblickt, noch ein Formenkultus, dem über Melodiereiz Harmonie und Ausdruck, über Figuren und Koloraturen oder andrerſeits über harmo-

Digitized by Google

niſchen Schmelz die Melodie ſelbſt verloren geht, noch endlich ein abſtrakter Formeffekt, der durch rhythmiſche Mittel überraſcht, übertäubt und aufregt, irgend gerechtfertigt iſt. Dieſen Einſeitigkeiten gegenüber hat die Forderung des Inhalts, der gedanken- und gefühlvollen Belebtheit, des Ausdrucks und Charakters, der innern Wahrheit und Tiefe, die Forderung, daß in der Muſik beſtimmte Empfindung ſei und ſich rein ausprage, ihre volle Berechtigung. Das Gleichgewicht beider Elemente, des Inhalts und der Form, iſt es, worauf die Schönheit der Muſik entſchieden beruht; nur freilich mit der nähern Beſtimmung, daß ſie doch mehr Muſik bleibt beim Übergewicht des formalen als bei dem des objektiv materialen Faktors. Innerhalb der ſubjektiven Kunſtform iſt die Muſik trotz aller ihrer Freiheit der Architektur gegenüber doch ähnlich wie dieſe an die Formſchönheit gebunden, weil die eigentümliche Beſchaffenheit ihres Materials dieſe fordert (S. 149), wogegen ſie für die Darſtellung des eigentlich Konkreten nicht zureicht. Materiell ſchildern und ſo durch konkreten Inhalt intereſſieren, wie Malerei und beſonders Poeſie, kann ſie nun einmal nicht und ſie iſt nicht mehr ſie ſelbſt, ſobald ſie es verſucht, wogegen ſie doch wenigſtens Muſik und immer noch Bild des mannigfach bewegten Gefühlslebens bleibt, wenn ſie einſeitig melodiſiert, harmoniſiert, fugiert uſw.; die Trockenheit und Steifigkeit des Formalismus, die Fadheit und Seichtigkeit des Formenkultus halten ſich doch noch innerhalb der Grenzen der Muſik ſelber, ſolange jene nicht zu rein unakuſtiſchem und ausdrucksloſem mathematiſchem Kalkul, dieſe nicht zu leerem Geklingel ausartet, während alle Sachen- und Ideenmalerei, wo ſie nicht vorübergehend eine Begründung durch beſondere Umſtände und Zwecke erhält, unmuſikaliſch froſtig und hölzern oder unkünſtleriſch nebelhaft und dunkel iſt. Der rhythmiſche Formeffekt, der ſchon ſehr nahe an den materialiſtiſchen Schalleffekt ſtreift und mit dieſem gerne ſich verbindet, iſt freilich auch unmuſikaliſch, indem auch mit ihm dem Gehör und Gefühl nichts mehr geboten wird (S. 166). Das Gleichgewicht beider Elemente mit leiſem Übergewicht der Form als Hauptelementes der Muſik iſt das eigentlich Muſikaliſche; intereſſanter, ſpannender, geiſtreicher und geiſtvoller nimmt das Übergewicht eines ideellen oder eines ſcharf charakteriſtiſchen, objektiven Inhalts ſich freilich aus, aber die Gefahr des Überſchweifens über die Grenzen der Muſik liegt dabei außerordentlich

Digitized by Google

nahe, daher denn z. B. Beethoven nicht in Werken der letztern Art (wie in der großen Ouvertüre zu Leonore), sondern in denjenigen am bewundernswertesten ist, in welchen er das starke Hervortreten des Inhalts nicht zum Überwiegen werden läßt, sondern es, wie namentlich in der C-Moll- und A-Dur-Symphonie, aufwiegt durch streng systematische Form, reiche Themenverarbeitung, fließende, anmutige und frische Melodie, kurz durch eine rein musikalische Haltung des Ganzen, die alle Mittel der Musik erschöpfend gebraucht und doch innerhalb ihrer Schranken sich bewegt.

§ 793

Die Entschiedenheit, mit welcher das musikalische Stilgesetz möglichstes Gleichgewicht des Inhalts und der Form verlangt, schließt solche Stilarten nicht aus, in welchen trotz des Ineinanders beider Momente, durch das namentlich der für die Musik überall unentbehrliche Gefühlsausdruck bedingt ist, doch das eine oder andere das vorherrschend bestimmende ist. Überwiegt die Form, so entsteht daraus nach der einen Seite der strenge, hohe, ideale (plastische), nach der anderen der anmutige, reizende, drastische (auf Effekt ausgehende) Stil; überwiegt der Inhalt, so ergibt sich der freie und weiterhin entweder der ausdrucksreiche, gefühlsweiche, sentimentale, rührende, pathetische, oder der charakteristische, naturalistische, individualisierende (malerische) Stil; das Gleichgewicht gibt den schönen Stil, der von den übrigen die mit ihm selbst verträglichen Elemente, Idealität, Anmut, Charakteristik, an sich hat und sie doch zugleich zur Einheit verschmilzt. Mannigfache Mischungen, namentlich der Strenge und Hoheit mit Charakteristik und innigerem Ausdruck, der Anmut mit Weichheit, des Drastischen mit Naturalismus, sind möglich und gehören mit zur Vollständigkeit der Stilarten.

Die im Paragraphen gegebene, an § 531 sich anschließende Einteilung bedarf nach Dem, was im vorigen über das Stilgesetz gesagt wurde, keiner nähern Rechtfertigung. Die Musik wäre nicht die freie

Digitized by Google

Kunst, die sie ist, wenn diese Freiheit sich nicht auch in der Möglichkeit mannigfacher Stilarten bewährte. Die Hauptunterscheidung des Paragraphen fällt mit der des direkten und indirekten Idealismus zusammen, deren auch das Moment des Charakteristischen in sich aufnehmendes Gleichgewicht mit Recht der eigentlich schöne Stil zu nennen ist. Wenn der Paragraph desungeachtet nicht die Kategorie von direktem und indirektem Idealismus, sondern das Verhältnis von Inhalt und Form voranstellt und zum Ausgangspunkte nimmt, so hat dies seinen Grund darin, daß bei der Musik, weil sie nicht objektiv darstellende Kunst ist, die Frage eben nach jenem Verhältnis, d. h. die Frage, ob die Musik überhaupt einen Inhalt habe, und wieweit und wie ein solcher in ihr zur Darstellung komme, die Grundfrage ist, so daß die Begriffe von direktem und indirektem Idealismus eine eben hierauf beruhende weitere Bedeutung haben als z. B. in der Malerei; in letzterer handelt es sich bloß um die Frage, ob jedes einzelne Objekt formschön dargestellt werden müsse oder nicht, so daß hier direkter Idealismus die Bedeutung der Schönheit des einzelnen Objekts hat; in der Musik dagegen fragt es sich, ob überhaupt ein bestimmter objektiver Inhalt dargestellt oder bloß das Tonmaterial nach den Gesetzen des Wohllauts, des melodischen Flusses, der Symmetrie, Periodizität, kunstreichen Stimmenkomplexion usw. formal schön gegliedert werden soll, und hiemit erhält der Begriff des direkten Idealismus in ihr den Sinn des Prinzips der reinen Formschönheit, die nie einem Inhalte (z. B. ernster oder scherzhafter Charakteristik) zulieb von der Linie der Idealität abweicht.

Eine Analogie des *strengen Stils* in seinem Gegensatz zum freien ist uns bei den polyphonen Formen vorgekommen, bei welchen eine gebundenere und eine freiere Behandlungsweise einander gegenüberstehen. Aber nur eine Analogie; denn hier handelt es sich nicht mehr um das rein Technische der Komposition, sondern um die streng formale Auffassung und Behandlung, die im gebundenen wie im nichtgebundenen Stil dieselbe sein kann, die aber allerdings vorzugsweise den erstern wählen wird, weil er das Zurücktreten des Subjektiven, des Ausdrucksreichen, des Weichen usw., also eben die formale Strenge, ganz von selbst in sich schließt. Streng ist der musikalische Stil, wenn er die reine Form festhält im Gegensatze zu ausmalenden Nuancierungen, wenn er in Melodie, Harmonie, Modulation, Stimm-

Digitized by Google

führung, Rhythmus die Vielheit, Mannigfaltigkeit, Färbung, Figurierung innerhalb der Grenzen stets festgehaltener Haupt- und Grundformen zurückhält, so daß die Bewegung gebunden, beherrscht, in Schranken gehalten erscheint durch diese sich stets gleich bleibende, alles Einzelne umklammernde, keinem Einzelnen ein besonderes Heraustreten gestattende Grundform; namentlich Bevorzugung der Haupt- und Grundakkorde, Vermeidung der weniger einfachen Harmonien, der Verzierungen, der entbehrlichen Übergänge, der ins Weite schweifenden Melodiebewegung, unruhig springender Modulation, ausdrucksreicher dynamischer Mittel (S. 167), gehört zum strengen Stil, welcher übrigens etwas ganz Anderes ist als der in § 792 verworfene Formalismus und namentlich nie ausdruckslos ist, da er sonst kein Stil, sondern eine Abart wäre. Der hohe und der ideale Stil bedarf dieses sich selbst gleiche, daher auch die Polyphonie bevorzugende Feststehen allgemeiner Grundformen nicht; er ist noch weit weniger als der strenge Stil bloß positiv formal, formenvorführend, er geht ganz entschieden mehr auf die Form überhaupt als auf gleichmäßige Anwendung und regelrechte Durchführung bestimmter Formengattungen, weil mit dem Hohen und Idealen das Enge, Beschränkt-Methodische sich nicht verträgt, das in schlechthiniger Unterwerfung unter gegebene Formen liegen würde, er braucht dieselben auch, um große, breite, feste Grundverhältnisse an ihnen zu haben, die der Tonbewegung einen Typus und Ausdruck des Ernsten und Gewichtigen verleihen, aber er gebraucht sie nur soweit, als sie dies leisten, er hat mit dem strengen gemein die Vermeidung der Individualisierung, aber er strebt mehr nach Großheit, maßvoller Einfachheit, reiner Durchsichtigkeit überhaupt als nach Anwendung künstlicherer Behandlungsarten, ja er wählt gerne einfachere Formen (wie z. B. Mozart in der Zauberflöte), um mehr plastische Klarheit und idealen Schwung, den der strenge Stil immer bis zu einem gewissen Grade niederhält, zu gewinnen. Indes findet hier zugleich der Unterschied statt, daß der hohe Stil der künstlichern Formen sich noch mehr als der ideale bedient, weil er vorzugsweise dahin strebt, die ganze Bewegung in festen Maßen und Schranken zu halten und damit alles Leichte, zu Bewegliche von ihr zu entfernen, ihr nicht nur Gewicht, sondern auch entschieden hervortretende Würde zu verleihen; der ideale Stil dagegen, namentlich wo er zum eigentlich schwungvollen wird, bedarf gerade

Digitized by Google

eine gewiſſe Leichtigkeit der Bewegung, denn es liegt in ſeinem Weſen, die Form bereits zu größerer Freiheit zu entlaſſen und eben durch dieſe, doch zugleich in reiner Klarheit, in gehaltener Gemeſſenheit und Geſetzmäßigkeit, in ruhiger, kunſtloſer Einfachheit dahinſchwebende und dahinwallende Freiheit der Bewegung dem Ganzen das Gepräge der Idealität, d. h. nicht bloß einer negativ erhabenen Hoheit, ſondern auch einer poſitiven Hebung und Gehobenheit aufzudrücken, die in jedem Tone und Akkorde frei bewegtes, frei ſich aufſchwingendes Leben atmet. Anmutig, reizend, draſtiſch wird der Stil durch feine und berechnete Durchbildung des Fluſſes und Schmelzes der Melodie, der Stimmführung, der Übergänge, der Harmonie, der Verzierungen, durch chromatiſche Fortgänge, durch wollüſtig oder gelind ſpannende Akkorde, nach anderer Seite durch ſchlagende, überraſchende Harmonien und Rhythmen; hier wendet ſich die Form der verſchönernden Pflege des Einzelnen zu, es iſt nicht mehr die Form als feſtes Maß, ſondern als kunſtreiche Formierung, welche das ſpezifiſch Muſikaliſche des formellen Wohllauts, der frappanten Erregung auf die höchſte Stufe der Ausbildung zu bringen ſucht. Dem ſtrengen Stil gegenüber gehört natürlich der anmutige, reizende, draſtiſche Stil ſchon auf die Seite des freien; aber er iſt, wenn er wirklich konſequent durchgeführt wird und nicht etwa bloß (wie bei Mozart) neben und am ſchönen Stil erſcheint, doch nicht der ganz freie Stil, er hat auch einen Formalismus, nur von anderer Art, als der ſtrenge Stil ihn hat. Unter freiem Stil verſtehen wir dem ſoeben Bemerkten gemäß nicht bloß den ungebundenen im Gegenſatz zum gebundenen, ſondern den überhaupt nichtformaliſtiſchen, einfachen Stil; er begreift einerſeits die weiter folgenden Stilarten als beſondere Arten unter ſich, tritt aber andrerſeits ihnen auch wieder als eigene Spezies gegenüber, ohne jedoch alle und jede Verbindung mit ihnen auszuſchließen, da er eine ſolche bedarf, um nicht zu leicht zu werden, ſondern nebendem auch beſtimmtere Farbe und Haltung zu erlangen; als für ſich beſtehende Spezies tritt er namentlich in der rezitativiſchen Muſik auf, wo dieſe nicht auf ſpezifiſchen Ausdruck, ſondern bloß auf allgemein gehaltenen muſikaliſchen Vortrag eines eigentlicher Kompoſition nicht fähigen Wortinhaltes ausgeht. Ausdruck kann natürlich keiner wirklichen Muſik, weder der ſtrengen und hohen noch der anmutigen ganz fehlen, da alle Muſik Kunſt der Empfindung iſt; aber es iſt darum

Digitized by Google

nicht jede Musik spezifisch Musik des Ausdrucks; der ausdrucksvolle, ausdrucksreiche Stil beginnt doch erst da, wo wie die leichteren so auch die formalen Stilarten aufhören, da beide das besondere, volle Heraustreten einzelner Erregungen, Stimmungen und Stimmungsmomente verschmähen, bei welchem die Musik ganz nur Abbild des Gefühles selbst sein und dieses in seiner ganzen drängenden Wärme und treibenden Lebendigkeit darlegen will. Sobald daher der ausdrucksreiche Stil entschieden fortgeht zu dem gefühlsweichen, gefühlsseligen, sentimentalen und rührenden oder zu dem erregteren pathetischen Stil, so tritt er sogleich in vollen Gegensatz zu der männlichen Ernsthaftigkeit des strengen und zu der ruhenden Großheit des hohen, sowie auch zu der maßvollen Haltung des idealen Stils; er nähert sich dem graziösen und drastischen Stil, bleibt aber dadurch von ihm qualitativ verschieden, daß er nicht die spezifisch-musikalische Form als solche kultiviert und steigert, sondern sie lediglich als Mittel benützt, um einen Inhalt durch sie zu veranschaulichen, Tiefe der Empfindung, Freude und Schmerz, Wonne und Trauer, elegische Rührung, Zorn und Liebe, stolzes Pathos und heftigen Affekt in sie zu legen. Zum idealen Stil, der sich zum Natürlichen, scharf Charakteristischen nicht herabläßt, wie der hohe nicht zum Passiven und Weichen, steht spezifisch entgegen der charakterisierende, zeichnende, malende Stil. Hier schreitet die Musik bis zu den äußersten Grenzen des ihr Möglichen fort, sie wird darstellend, objektivierend, sie wird epische, dramatische, orchestische, Natur und Individualitäten schildernde Charakter- und Genremusik, die sich natürlich je nach Bedarf mit dem energischen, für Darstellung von Massenbewegungen geeigneten strengen Stil, ebenso mit dem anmutigen, drastischen, ausdrucksreichen verbindet. Der schöne Stil ist der freie, Anmut, Reiz und Effekt nie einseitig erstrebende, auf Ausdruck bedachte, aber ihn von einseitigem gefühligem Sichvordrängen zurückhaltende, gemütreiche, aber nicht sentimentalisierende, das Charakteristische, Individuelle, Naturalistische mit dem reinen Duft gehobener und frei schwebender Idealität umgebende, auch die strengen Formen mit Abstreifung ihrer abstrakten Regelmäßigkeit frei in sich verarbeitende Stil, der nichts, was die Musik an Formen und Mitteln bietet, verschmäht, ebenso aber Alles zu in sich gesättigter, abgerundeter, klarer Einheit zusammenfaßt. Er befriedigt zwar für sich

Digitized by Google

allein nicht alle Anforderungen, da man das Hohe und Ideale, das Charakteristische, das Anmutige usw. nicht bloß als Element, sondern auch in eigener selbständiger Ausprägung vernehmen will, aber er ist der Gipfel des musikalischen Stils durch seine Universalität, durch seine allseitige Vollendung und durch die Selbstbeschränkung, mit welcher er überall der Form, dem direkten Idealismus, der in der Musik nun einmal Hauptsache ist, Rechnung zu tragen weiß.

Die mannigfaltigen Mischungen und Kombinationen der verschiedenen Stilarten noch weiter der Reihe nach aufzuzählen, ist überflüssig, da sie sich von selbst ergeben, und da zudem von selbst klar ist, welche Stilarten verbunden werden können und welche nicht. Der strenge Stil kann höchst charakteristische und pathetische Gedanken in die festen Formen hüllen, von denen er keinen Schritt breit abweicht, obwohl er nur dann ganz er selbst ist, wenn er seine Gedanken einfach wählt und lediglich den Ernst und die Kraft, die in der Beugung alles Individuellen unter die Form liegt, hervorzukehren sich zur Aufgabe macht. Der hohe Stil dagegen verschmäht zwar nicht alles Pathos, aber alle naturalistische Charakteristik sowie den Reiz und das gefühlig Ausdrucksreiche, und es gibt daher nichts Widersprechenderes und Widerlicheres als die Ausartung der hohen, z. B. der religiösen Musik in graziöse Sentimentalität. Über das für die Musik besonders wichtige Verhältnis des ausdrucksvollen, die Empfindung unmittelbar wiedergebenden (subjektiven) Stils zum charakteristischen, darstellenden (objektiven) Stil wird mehr die Rede sein aus Anlaß der Betrachtung des Verhältnisses von Vokal- und Instrumentalmusik, zu der nun mit der Lehre von den Zweigen überzugehen ist. Ebenso kann der Unterschied zwischen religiöser und weltlicher Musik, von denen die erstere Strenge, Hoheit und Idealität mit Innigkeit und charakteristischer Mannigfaltigkeit des Gefühlsausdrucks vereinigt, die letztere aber alle Stilarten und unter ihnen wieder insbesondere die freiern und leichtern mischt und kombiniert, erst im Folgenden seine Stelle finden.

b) Die Zweige der Musik.

§ 794

Bei der Einteilung der Musik in Gattungen und Arten ist zunächst zu Grunde zu legen der Unterschied des Materials, durch

Digitized by Google

welchen die Gesamtmusik in zwei große Zweige, Vokal- und Instrumentalmusik, zerfällt. Dieser Einteilungsgrund ist kein bloß äußerer, da das Auseinandergehen der Musik in diese beiden Gattungen auf einem innern Momente, auf dem Streben neben der subjektiv unmittelbaren Form des Gesangs auch die objektiv freiere Form des Instrumentenspiels zu haben, beruht; und er ist zugleich der höchste Einteilungsgrund, da die Musik als Kunst der Subjektivität, der empfindenden Phantasie in erster Linie nur eben danach sich in sich selbst unterscheiden und gliedern kann, ob die Form der subjektiven Unmittelbarkeit, des einfachen Empfindungsausdrucks rein festgehalten, oder ob sie nach der Seite des Objektiven hin fortgebildet wird durch Hinzunahme verschiedenartiger äußerer Musikorgane, welche der Phantasie einen Kreis von freieren, mannigfaltigeren Darstellungen des Seelenlebens
2 eröffnen. Dieser Unterschied von subjektiver und objektivsubjektiver Musik tritt aber sodann auch innerhalb der beiden Hauptgattungen wiederum in besonderer Weise auf; die Vokalmusik kann vermöge ihrer Anlehnung an die Poesie neben der abstrakt subjektiven (lyrischen) auch eine objektivere, mehr darstellende (epische, dramatische) Haltung annehmen, ohne damit aus ihrer subjektiven Unmittelbarkeit herauszutreten; die Instrumentalmusik kann desgleichen das Lyrische in ihrer Weise und mit ihren Mitteln reproduzieren, ohne den ihr wesentlichen objektiveren Typus einzubüßen, und ebenso ist auch eine Kombination der beiden Hauptgattungen möglich sowie zur Vollständigkeit der Formen musikalischer Darstellung notwendig, mit welcher eine dritte, Gesang und Instrumente vereinigende Gattung gegeben ist.

1. Die Doppelheit des Materials, mit welchem die Musik arbeitet, veranlaßt ihr Auseinandergehen in zwei Hauptgattungen, durch deren konkrete, zu den mannigfachsten Kombinationen stoffgebende Eigentümlichkeit sie gewissermaßen entschädigt wird für die engen Schranken der Subjektivität, in welchen sie sich den andern Künsten gegen-

Digitized by Google

über bewegen muß. Die Instrumentalmusik ist, wie der folgende Paragraph näher zeigen wird, objektiverer und freierer Art als die Vokalmusik, wie denn sie selbst und ihre vollkommenere Ausbildung aus nichts Anderem hervorgegangen ist als aus dem durch Entdeckung tönender Körper angeregten Bestreben, mannigfaltigere, beliebiger handzuhabende Musik zu besitzen, als der bloße Gesang sie bietet, und diese zweite Art von Musik zu einer Begleitung von Handlungen (Prozessionen, Opfern, Tänzen, Märschen usw.) anzuwenden, welche in dieser Art und diesem Umfang die in ihren Mitteln viel beschränktere Menschenstimme weder ausführen kann noch auszuführen bestimmt ist. Der äußere Einteilungsgrund ist also zugleich ein innerer; die Vokalmusik ist naturwüchsige, unmittelbare Empfindungsmusik, die Instrumentalmusik technisch vermittelte, mannigfaltiger malende Darstellungsmusik; jene ist rein subjektiv, diese objektiv-subjektiv. Schon die zusammengesetzteren Kunstformen stellen im Gegensatz zur einfachen Melodie einen ähnlichen Fortschritt vom rein Subjektiven zum objektiv Konkreten, Gestaltenreicheren dar; wie sich schon dort die Musik nach dem Gesetze, daß die Subjektivität über den einfachen Stimmungsausdruck zu reicheren und vermittelteren Gestaltungen hinstrebt, in eine Reihe verschiedener Hauptformen gliederte, so teilt sie sich nach demselben Gesetz ein in zwei Gattungen, deren jede alle diese Formen wiederum innerhalb ihrer selbst auftreten lassen kann. Aus letzterem Umstande folgt zugleich, daß der Unterschied von Vokal- und Instrumentalmusik logisch das oberste Einteilungsprinzip ist; denn es ist das allgemeinste, jede dieser beiden ist in ihrer Art die ganze Musik, während jene Formen nur spezielle Arten musikalischer Kunstwerke sind.

2. Der zweite Satz des Paragraphen ist im Bisherigen namentlich durch Dasjenige eingeleitet, was in § 793 über den Unterschied des plastischen und malenden Stils gesagt ward; er findet ebenso seine Vorbereitung in der Lehre von den Kunstformen, in welchen uns bereits noch ganz abgesehen von der Unterscheidung zwischen Vokal- und Instrumentalmusik der Unterschied rein subjektiver und konkret objektiver Musikarten entgegentrat. Die Vokalmusik kann mit Hinzunahme eines erläuternden Textes auch malen, individualisieren, wie z. B. in der Arie gegenüber vom Liede, das in der einfachen Stimmung bleibt; die Instrumentalmusik kann auch singen, indem sie eines ausgedehnteren Gebrauchs ihrer Mittel sich begibt und sich auf unmittelbaren Gefühls-

Digitized by Google

ausdruck konzentriert, und doch ist hiemit der Grundunterschied nicht aufgehoben; charakteristisch malender Gesang bleibt doch Gesang, unmittelbarer und einfach natürlicher Herzenserguß des seine eigenen Empfindungen hier nur bestimmter als im Liede kundgebenden Individuums, selbst das erzählende Rezitativ nicht ausgenommen, Instrumentalgesang bleibt immer Instrumentenspiel (S. 142), aus der unmittelbaren Subjektivität hinausverlegtes, künstlerisch innerhalb einer andern Gattung reproduziertes Lied, Bild des Lieds, nicht dieses selbst; episch-dramatischer Gesang ist doch immer Lyrik, wie Romanze und Ballade, Instrumentallyrik bleibt immer ein charakteristisches, malerisches Tonbild, das uns als einzelne neben andern stehende Form der ihrem ganzen Wesen nach charakteristischeren und formenreicheren Instrumentalmusik anspricht, die Gesangslyrik aber keineswegs ersetzt oder als gleich mit ihr gefühlt wird. Das Genauere über diese Unterschiede ist der Besprechung des Speziellen vorzubehalten; dasselbe gilt von dem, was der Paragraph über die dritte, Gesang und Instrumente vereinigende Gattung sagt, deren Wesen erst nach der bestimmteren Erörterung des Verhältnisses der beiden Hauptarten eingehender behandelt werden kann.

§ 795

Weitere Neben- und Unterabteilungen beruhen teils auf den Unterschieden der „Formen des musikalischen Kunstwerks" (§ 781—791), die innerhalb der beiden Hauptgattungen wieder besonders geartet auftreten, und auf den Unterschieden der Stile, teils auf der Verschiedenheit der Stoffe, welche letztere mehr für die Vokal- als für die Instrumentalmusik umfassende Bedeutung hat, übrigens auch in dieser wie in jener sich wiederum mannigfach differenziert.

Ein- und mehrstimmige, homophone und polyphone, einfache und mehrteilige (zyklische) Vokal- und Instrumentalmusik treten nebeneinander auf, und die Zahl dieser Arten vermehrt sich namentlich durch die verschiedenen Anwendungen und Kombinationen der Instrumente. Die Stilarten ergeben gleichfalls verschiedene Arten von Tonstücken und Tonwerken. Aber gerade bei der näheren Bestimmung und Glie-

Digitized by Google

derung hievon kann von einem andern, materiellen Einteilungsprinzip, vom Prinzip des Stoffes, nicht abgesehen werden. Die Differenz der Stoffe, der mannigfachen Empfindungsunterschiede (Lust und Unlust usw.), der verschiedenen Gefühls- und Stimmungskreise und zwar namentlich der für die Musik (§ 750, 2) so wichtige Unterschied zwischen Religiösem und Weltlichem sowie zwischen den einzelnen Gebieten des letzteren greift so weit durch alle, auch durch die Instrumentalzweige hindurch, daß die durch die Unterschiede der Kunstformen und Stile begründeten Arten stets zugleich dem einen oder andern stofflichen Zweige zufallen, ja aus der Verschiedenheit der Stoffe selbst erst sich herausbilden und daher diese immer mitzuberücksichtigen ist. Die religiöse Musik fordert so spezifisch hohe Idealität des Stils und Innigkeit des Ausdrucks ohne subjektive Sentimentalität und individualistische Stimmungsnuancierung, daß sie ihren Erzeugnissen einen ganz besondern Charakter aufdrückt, der nur im Oratorium eine Verbindung mit der freieren Schönheit, Anmut und Bewegtheit des weltlichen Stils eingeht, und sie breitet sich zugleich zu einer Mannigfaltigkeit von Unterarten aus, die insgesamt wieder ihre Eigentümlichkeit haben; die weltliche Musik hat größere formelle Mannigfaltigkeit, aber sie umfaßt auch materiell so verschiedene Sphären, Ernst und Scherz, Tragik und Komik, allgemeinere Gefühls- und Stimmungsschilderung und daneben wiederum konkrete Gebiete, wie Kriegerisches, Tanz, Idylle, daß sich für sie auch hieraus die mannigfachsten Besonderungen ergeben. Diese besondern Unterarten religiöser und weltlicher Musik geben den Formen- und Stilarten erst ihre Erfüllung mit bestimmtem Inhalt und Charakter, und es müssen daher bei der speziellen Zweiglehre immer beide Hauptgesichtspunkte, die formellen und materiellen, miteinander verknüpft werden. Es ergibt sich von selbst, daß die Einteilung nach materiellen Gesichtspunkten vor Allem für die Vokalmusik wichtig ist, weil sie mit dem Inhalte, den sie ausdrückt, so ganz und unmittelbar verwachsen ist; z. B. gerade der Unterschied des Religiösen und Weltlichen ist für die Vokalmusik fester abgegrenzt, tritt in ihr ausgeprägter hervor als in der Instrumentalmusik, die für sich allein mehr das Ideale, Feierliche, Ausdrucksvolle überhaupt als das spezifisch Religiöse, Kirchliche darstellen kann; in der Instrumentalmusik wiegen die formellen Einteilungsprinzipien vor, ihr eigentümliches Gebiet ist eben die Formenmannigfaltigkeit, aber

Digitized by Google

auch bei ihr ist das Materielle keineswegs untergeordnet, wie sich dies z. B. einfach daraus ergibt, daß der Unterschied des Ernsten und Scherzhaften gerade für die Gliederung der hauptsächlich auf reiche Formentwicklung angelegten größern Instrumentalwerke von so wesentlicher Bedeutung ist.

§ 796

Der Unterschied zwischen Vokal- und Instrumentalmusik ist dem zwischen einfacher und zusammengesetzter Kunstform in gewisser Beziehung analog; er kommt nämlich darauf zurück, daß die Vokalmusik die subjektivere, aber unmittelbarere, gebundenere, weniger formenreiche, die Instrumentalmusik die objektivere, aber freiere, beweglichere und mannigfaltigere Musikform ist.

Sowohl die Erörterung des Tonmaterials als insbesondere die Betrachtung der einfacheren und zusammengesetzteren Musikformen führte schon früher mehrmals zur Berührung des Unterschiedes zwischen Vokal- und Instrumentalmusik. Jene Formen sind zwar durch diese Teilung nicht erst bedingt, sondern unabhängig von ihr, aber sie stehen zu ihr in wesentlicher Beziehung, indem sich nicht alle Hauptformen gleich gut und gleich vollständig in Vokal- und in Instrumentalmusik verwirklichen lassen, sondern die einen mehr auf jene, die andern mehr auf diese angewiesen sind. Was der eigentlichen Melodie näher steht, sei sie nun einstimmig oder mehrstimmig, homophon oder polyphon, fällt der Vokalmusik, was nicht mehr einfach melodisch, sondern melodiös, figuriert ist, der Instrumentalmusik vorzugsweise anheim, und zu diesem Unterschiede treten nun die weiteren, jedoch verwandten Momente hinzu, daß die Vokalmusik überhaupt weniger formenreich, mehr für unmittelbaren, subjektiven Gefühlserguß bestimmt, die Instrumentalmusik dagegen sowohl durch die Mannigfaltigkeit und charakteristische Eigentümlichkeit der Organe, die ihr zu Gebote stehen, als durch die größere Freiheit der Handhabung derselben zu den verschiedenartigsten, nuanciertesten, bewegungsreichsten Tonschöpfungen, sowie zu einer über den bloßen Gefühlsausdruck hinausgehenden objektivern Darstellung musikalischer Gedanken befähigt ist.

„Singen" und „Spielen" ist (vgl. S. 142) der populäre, in der

Digitized by Google

Tat höchſt treffende Ausdruck für die beiden Muſikarten. Die Vokalmuſik ſingt; ſie entſteht dadurch, daß eine Empfindung unmittelbar ſich äußert, und ſie enthält und will nichts Anderes als eben dieſe unmittelbare Empfindungsäußerung. Sie iſt ſomit durchaus innerlich, ſubjektiv; denn die Empfindung, die innere Bewegung tritt in ihr wirklich ſo ganz und gar unmittelbar heraus, wie ſie nur überhaupt in der Kunſt heraustreten kann, und eben nur dieſes Heraustreten-, Lautwerdenlaſſen eines Gefühls iſt der Zweck; der Singende will ſeinem Gefühle freien Lauf verſtatten und Sprache verleihen, der Hörende will im Geſang eben dieſes ſich unmittelbar äußernde Gefühl vernehmen, allerdings zugleich in ſchöner Form, aber doch in ſolcher Form, die nichts als die ſich vernehmen laſſen wollende Stimmung oder Empfindung ſelbſt zum Inhalte hat. Schärfere, ſpeziell darſtellende (malende) Charakteriſierung einzelner Momente, konkretere harmoniſche und rhythmiſche Kunſt, ſowie auch Darlegung rein formeller Geſangskunſt (Virtuoſität) iſt nicht ausgeſchloſſen, aber dies Alles kann hier nur in beſchränkterer Weiſe erreicht werden, da das Naturorgan auf kunſtreichere, figuriertere Bewegungen nicht oder nur in geringerem Grad angelegt und vor Allem auf den Ausdruck angewieſen iſt; dieſer iſt im Geſang das Weſentliche; der Geſang muß vor Allem, was er von Natur iſt, ſein und bleiben, ſeeliſch, in die Empfindung verſenkt, ſie unmittelbar aushauchend; die tönebildende Phantaſie dient hier dem Empfinden bloß als Mittel der Äußerung ſeiner ſelbſt. Die Inſtrumentalmuſik dagegen ſpielt; die empfindende Phantaſie hat hier ein Organ vor ſich, an dem ſie Fähigkeit zur Tonerzeugung gewahr geworden oder dem dieſelbe durch abſichtliche Technik gegeben iſt; dieſes Organ ſetzt ſie in Bewegung, wohl auch getrieben durch das Gefühl, das ſich in Tönen ausſprechen will, aber die Empfindung tritt doch nicht ſo unmittelbar und nicht ſo ſich ſelbſt gleich heraus wie im Geſang; das äußere Werkzeug folgt nicht ſo unmittelbar dem innern Gefühle, ſchmiegt ſich ihm nicht ſo rein und unbedingt an wie das Stimmorgan, etwas von der Unmittelbarkeit des Ausdrucks oder etwas von Innigkeit geht bei der mechaniſchen Übertragung der muſikaliſchen Empfindung auf das Organ, das zudem als materielle Maſſe Widerſtand entgegenſetzt, immer verloren, und das Organ iſt immer ein Selbſtändiges, das zunächſt ſeinen eigenen, nicht des Menſchen Ton

Digitized by Google

von sich gibt und somit auch nur ein Abbild, nicht aber den direkten Ausdruck der den Menschen bewegenden Stimmung geben kann. Sodann steht der Spielende den Tönen seines Organs freier gegenüber als der Singende; er ist nicht selbst in den Ton, den er hervorbringt, versenkt, nicht unmittelbar mit ihm verwachsen, sondern er hat ihn sich gegenüber als ein Anderes, er verhält sich zu ihm nicht unmittelbar produzierend, sondern weit mehr zugleich reflektierend, beobachtend, die Töne des Instruments treten ihm abgelöst von der eigenen Subjektivität als Figuren, Bilder gegenüber, deren Gestalt und Bewegung die Phantasie neben dem, daß sie sie produziert, weit freier verfolgen kann und wirklich mit spezifischem Interesse verfolgt, weil es eben Figuren, Bilder sind. Die Phantasie ist also hier weit mehr für sich tätig als beim Gesang und erhebt weit mehr Ansprüche darauf, daß auch ihr etwas sie spezifisch Angehendes geboten werde. Kurz, nicht Gefühlserguß, sondern mindestens ebensosehr Phantasiebeschäftigung ist hier Zweck; die Tonbilder sollen allerdings, weil Töne nichts Anderes als Gefühle malen können, durchaus Abbilder einer Gemütsstimmung sein, aber ausgeführtere, selbständigere, durch konkretere Formen und Figuren die Phantasie als solche anregende, beschäftigende, in freie Tätigkeit, „freies Spiel" versetzende Bilder. Endlich bieten die Instrumente dem Spieler durch ihre leichtere, beliebigere Handhabung eine so reiche Möglichkeit hervorzubringender Figuren und Bewegungen und durch ihre charakteristischen Eigentümlichkeiten eine so große Verschiedenheit von Klangfarben an, daß sie auch nach dieser Seite die Phantasie für sich in Anspruch nehmen und in Tätigkeit versetzen; sie reizen die Phantasie zu mannigfaltigerer, namentlich rhythmischer Formenproduktion, die über das bloße Gefühlsäußerungsbedürfnis weit hinausgeht, und diese Formenproduktion beschäftigt ebenso auch die Phantasie des Hörers in gleicher Selbständigkeit und Unabhängigkeit. Mit Einem Worte: die Instrumentalmusik ist nicht bloßer Gefühlserguß, sondern auch Phantasiespiel, sie ist nicht bloße Sprache des Herzens, sondern auch objektive Betätigung des Vermögens der empfindenden Phantasie zur Hervorbringung mannigfaltiger für sich selbst gefälliger und bedeutsamer Tonformen und Tonkombinationen oder (S. 177) musikalischer Gedanken; sie ist freie Tätigkeit, die über dem Gegenstande schwebt, Tätigkeit der Phantasie, die nicht bloß dem Gefühle dient, sondern *auch des Gefühles sich als Stof-*

Digitized by Google

fes bedient, deſſen künſtleriſche Abbildung oder Darſtellung ihr ſelbſt Zweck iſt, ſie verfährt freier, wie ſie, an ſich ſelbſt betrachtet, freier, mannigfaltiger, beweglicher, formenreicher iſt als der Geſang. Die Vokalmuſik iſt ſubjektiv, die Inſtrumentalmuſik in der Subjektivität zugleich objektiv; jene iſt Äußerung des Gefühls, dieſe Darſtellung, welche die Darſtellung, die Form zugleich zum Selbſtzweck macht; jene kommt aus der Innerlichkeit und ihrem einfachern Ausdruck nie ganz heraus und ſoll es auch nicht, dieſe aber geht weiter zu den mannigfachſten Bewegungsformen und Klangfiguren, die überhaupt denkbar ſind, und bildet dieſe in ſelbſtändiger Weiſe ungehemmt aus, wie und wieweit ſie es irgend vermag. Der Gegenſatz iſt kein ausſchließender; wie der Geſang auch bis zu einem gewiſſen Grade das Moment der ſpezifiſchen Form, der Charakteriſtik, der melodiöſen Figuren, der polyphonen Künſtlichkeit in ſich aufnehmen kann, ſo kann ja auch die Inſtrumentalmuſik einfach melodiſch ſein; aber es iſt das nicht ihr eigentümliches und wichtigſtes Gebiet, ſie iſt und bleibt Spiel, freie und mannigfach charakteriſtiſche Formenerzeugung; die Vokalmuſik iſt plaſtiſch, die Inſtrumentalmuſik maleriſch; jene iſt Natur in Form der Kunſt, die nicht mehr gibt als die Haupt- und Grundzüge der Natur, dieſe aber iſt Kunſt, welche die Natur in feinſter und individualiſierteſter Ausarbeitung der ſie darſtellenden Formen und Farben zeigt und hierin ihre Hauptaufgabe hat. — Der Unterſchied zwiſchen Vokal- und Inſtrumentalmuſik beruht ſomit ſchließlich auf nichts Anderem als darauf, daß die zwei Elemente, die in der Muſik als Kunſt der „empfindenden Phantaſie" enthalten ſind, Empfindung und Phantaſie, auseinandertreten, ſich gewiſſermaßen verſelbſtändigen, ein Unterſchied, der jedoch die Einheit nicht aufhebt, und zwar weder die unmittelbare, indem, wie eben bemerkt, auch die Vokalmuſik in die freiere Sphäre der Inſtrumentalmuſik hinübergreift wie dieſe in die der Vokalmuſik, noch die mittelbare, indem beide miteinander zuſammentreten und gerade in dieſer Vereinigung, in der ſie ſich gegenſeitig verſtärken, heben und ergänzen, ebenſo großartige als charakteriſtiſche Geſamtwirkungen hervorbringen können.

Digitized by Google

§ 797

Die Vokalmusik ist zwar insofern nicht reine Musik, als der Gesang des Hinzutretens eines das Gefühl erklärenden Textes bedarf; aber sie repräsentiert nach einer andern Seite doch das eigentlich Musikalische, sofern sie auf unmittelbaren Gefühlsausdruck sich beschränkt, wogegen die Instrumentalmusik mit ihrer objektiveren, phantasiereicheren Richtung auf Hinstellung selbständigerer Formen bereits dem Typus anderer, nämlich der darstellenden Künste sich anzunähern beginnt.

Schon in § 749 und 764 ist die einseitige Ansicht abgelehnt, als hätte die Musik bloß mit Formen, musikalischen Figuren, nicht aber mit wirklichem Gefühlsausdruck zu tun, und als wäre ebendarum nur Instrumentalmusik, die allerdings freier in Formen spielt, wirkliche Musik. Das dort Gesagte wird nun hier geradezu dahin weiter fortbestimmt, die Vokalmusik sei in gewissem Sinne die wahre, eigentliche Musik. Jene ist, wie es S. 66 heißt, nicht reine Musik, weil sie das Gefühl nicht in seiner Reinheit, sondern in seiner Verbindung mit dem begleitenden Bewußtsein darstellt. D. h. die Musik tritt in ihr nicht allein, sondern zugleich mit der Rede auf, als Ausdruck eines bestimmten, in der Rede ausgedrückten Gefühles. Aber in anderer Beziehung ist gerade dies eigentlich Musik, weil hier über den Gefühlsausdruck (wofern nicht Gesangvirtuosität Hauptzweck ist) nicht hinausgegangen, nicht zu große Formbestimmtheit (Figuration, Malerei) erstrebt wird, was eben durch die begleitende Rede unnötig ist. Jedes Gefühl ist, obwohl mehr oder weniger dunkel, doch ein so und nicht anders gewordenes und seiendes, ein schlechthin bestimmtes, und es ist daher (siehe S. 20) ganz dem Wesen der Musik entsprechend, daß sie bestimmt in Worten fixierte Gefühle singt und daß sie nicht singt ohne solche Fixierung; es wirkt hiezu auch der Umstand mit, daß es dem Wesen des Menschen als selbstbewußten Subjekts widerspräche, bloß Töne hervorzubringen, bloß Instrument zu sein, der Mensch, wenn er singen will, muß Bewußtes, Bestimmtes singen wollen; er setzt entweder Worte, Gedichte in Musik, um ihren Gefühlsinhalt auch musikalisch sich vergegenständlichen, um sie auch singen zu können, oder er erfindet, wenn er singen will, musikalisch komponierbare Texte oder greift zu

Digitized by Google

schon komponierten, in beiden Fällen ist ihm das Singen, aber das inhaltbewußte Singen, Selbstzweck. So tief uns auch die Instrumentalmusik durch Reichtum, Großartigkeit, dramatische Verflechtung und Fortbewegung ergreifen und staunenmachen mag, sie geht doch über das unterscheidende, spezifische Wesen der Musik schon auch hinaus, sie ist phantasievolle Poesie, die sich in freiem Gedankenflug über den einfachen Gefühlsausdruck erhebt, sie ist Malerei, die ihn mit mannigfachsten Klangfarben umgibt, sie ist Zeichnung, die ihn ausschmückt mit einem verschlungenen Gewebe von Figurationen, deren wechselnde Formen bereits die Phantasie, die innere Anschauung, *überhaupt*, nicht mehr bloß die empfindende Phantasie als solche oder die Empfindung selber ansprechen. Weil somit hier die Musik über ihren spezifischen Charakter hinaus sich erweitert und zugleich Phantasiekunst, allgemeine Kunst wird, oder weil eben in der Instrumentalmusik sich das realisiert, was § 542 (bei der Entwicklung des Satzes, daß die einzelnen Künste nur die Wirklichkeit der Kunst *an sich* sind und daher vielfach ineinander übergreifen) gesagt ist, daß nämlich der Ton selbst auch „als gestaltenerzeugende Kraft" auftritt, daß er auch für die Phantasie wirkt, auch vor ihr „schwebende Gestalten" aufsteigen läßt: so fühlen wir uns in ihr, sobald sie sich *entschieden* auf diese letztere Seite wendet, doch bereits an der Grenze des rein Musikalischen, wir stehen da gleichsam in einem Mittelgebiete allgemeinerer Gattung, in welchem wir schon mehr als bloße Musik vor uns sehen, und da das Ganze nun doch Phantasiespiel bleibt, zu keiner vollen Bestimmtheit der Gestalt oder des Ausdrucks gelangt, sondern in der Romantik des Gestaltlosen verharrt, so macht sich am Ende gebieterisch die Forderung der Rückkehr zu bestimmterem Gefühlsausdrucke geltend; von der Instrumentalmusik müssen wir schließlich (vgl. S. 66 f.) entweder hinweg zur konkreteren Kunst der reinen Phantasie, zur Poesie, zu deren Einleitung und Begleitung sie sich ebendarum so trefflich eignet, oder wir müssen — darum schloß gerade der größte Instrumentalkomponist seine letzte Symphonie in dieser Weise, getrieben durch die innere Notwendigkeit, sein Herzensgefühl bestimmter auszusprechen — zurück zum Gesange, der uns zur ursprünglichen Heimat der Musik, zum unmittelbar klaren Empfindungserguße, zurückführt. Als „Künstler" überhaupt, als Heros der Phantasie würde der reine Instrumentalkomponist den in seinem Fach

Digitized by Google

gleich großen Vokalkomponisten uns in Schatten stellen; aber der größere „Musiker" bliebe uns doch wiederum der letztere, weil er die Empfindungen des Herzens im Ton uns offenbart, nicht aber vorherrschend an die Phantasie sich wendet, deren Ansprüche auch die übrigen Künste, nicht bloß die Musik, zu befriedigen im Stande sind. Inwiefern die Instrumentalmusik allerdings gerade durch ihren unendlichen Gestaltenreichtum, der sie nach der einen Seite über die Grenzen der Musik hinauszuführen droht, nach der andern doch *in Einem Punkte* auch musikalisch über der Vokalmusik stehe, wird § 798 zeigen; aber im Ganzen, in ihrem Verhältnis zur Idee der Musik überhaupt betrachtet, kann sie nicht über sie gestellt werden; die (letztlich durch die Beethovenschen Instrumentalwerke veranlaßte) unbedingte Höherstellung der Instrumentalmusik gehört einer bereits wieder im Zurückweichen begriffenen ideellen Richtung an, welche das allgemein künstlerische Element einseitig betont und hierüber die jeder Kunst durch ihre besondere Natur vorgezeichneten Aufgaben und Grenzen zu unterschätzen geneigt ist.

§ 798

Aus § 797 ergibt sich in Betreff der Stellung der beiden Hauptgattungen, daß die Vokalmusik die vorangehende, den Mittelpunkt bildende, die Instrumentalmusik sich bei- und unterordnende Gattung ist. Sie hat vor letzterer auch dies voraus, daß sie größere Reihen zusammenhängender Tonstücke bilden kann, wozu jene nicht fähig ist, weil ihr mit dem erklärenden Worte ein Hauptmittel zu bestimmterem Inhaltsausdruck abgeht. Innerhalb ihrer natürlichen Grenzen aber behauptet die Instrumentalmusik eine Selbständigkeit, die eine reine Ausbildung auch dieser Gattung um so mehr fordert, als ihr doch der eigentümliche Vorzug beiwohnt, durch die Mannigfaltigkeit ihrer Formen und Organe eine einzelne Stimmung ungleich umfassender, mannigfaltiger und vor Allem freier ausführen zu können, als der bloße Gesang es zu tun vermöchte. Die höchste Form der Musik ist ebendarum eine Vereinigung beider, in welcher die Vokal-

Digitized by Google

musik voranſteht, der hinzutretenden Inſtrumentalmuſik aber zugleich hinlänglicher Raum gegeben iſt, um auch ihrerſeits in möglichſter Vollſtändigkeit und Wirkſamkeit ſich zu entfalten.

Die Vokalmuſik iſt der unmittelbare, durch Anlehnung an das Wort klare und beſtimmte und in dieſer ſo gewonnenen Beſtimmtheit ſich ſelbſt genügende Gefühlsausdruck. Mit ihr iſt die Muſik im Weſentlichen da; die Inſtrumentalmuſik dagegen iſt eine höhere und weitergreifende Ausbildung, welche das Weſen der Muſik, ſtatt objektiver Geſtaltenproduktion bloß das Subjektive der Empfindung zum Objekt zu machen, alles Objektive ins fühlende Subjekt zurückzunehmen, nicht in ſo ſpezifiſcher Beſchränkung eben auf dieſen Zweck wie jene verwirklicht. Die Vokalmuſik iſt ferner eben wegen dieſer Beſtimmtheit und dieſer Subjektivität weſentlich ſelbſtändig, ſie kann nicht als Zugabe der andern Gattung erſcheinen, da das Beſtimmtere nicht einem Unbeſtimmten, das Subjektive nicht einem Objektiven als bloßes Akzidens ſich unterordnen kann; wenn Menſchen die Staffage eines Landſchaftsgemäldes bilden, ſo iſt hier das Verhältnis ein anderes, der Menſch bildet Ein Ganzes mit der Natur, er iſt ihr homogen, ja er iſt ein Teil von ihr und nach dieſer Seite ihr untergeordnet, während bei Menſchengeſang und Inſtrumentenſpiel dieſe Homogeneität und dieſe höhere Stellung des zweiten Faktors nicht ſtattfindet. Der Geſang läßt ſich daher von Inſtrumenten einleiten, begleiten, verſtärken, aber nicht umgekehrt; *die Inſtrumentalmuſik verhält ſich zum Geſang*, ſofern ſie die in ihm hervortretenden Empfindungen noch mit weitern Formen muſikaliſcher Darſtellung umgibt, *ähnlich wie er ſelbſt zu der Empfindung*, die er darſtellt; ſie tritt daher namentlich dann begleitend zu ihm hinzu, wenn er ſelbſt, wie z. B. in der Arie, ſchon mehr ins Einzelne und Mannigfaltige eingeht, ſie fügt die konkretere Ausführung ſolcher Stimmungsgemälde bei, gerade wie der Geſang zur Empfindung hinzutritt, wenn dieſelbe aus ihrem dumpfen Weben in ſich ſelbſt zu einem beſtimmtern Ausdruck ihres Inhalts herausſtrebt. Die Anlehnung des Geſanges an das Wort hat aber noch den weitern Vorteil, daß durch ſie allein größere „zykliſche" Tonwerke möglich werden. Längere Reihen von Inſtrumentalſätzen, wenn auch noch ſo kunſtreich nach den Geſetzen der Abwechſlung, des Kontraſtes,

Digitized by Google

des Bewegungsrhythmus, des dramatiſchen Fortganges gegliedert, ſind eine Unmöglichkeit, ſie würden in Folge der Unbeſtimmtheit, die das Fehlen des Wortes mit ſich führt, den Geiſt, der vergeblich nach Licht in dieſen geſtaltloſen Tongeweben ſuchte, völlig abſpannen und abſtumpfen, daher ſchon Ouvertüren und Symphonien nicht zu lang ſein dürfen; Beſtimmtheit des Textes iſt notwendig erforderlich, wenn die Muſik nicht auf kurze Tonſtücke beſchränkt, ſondern auch zu umfaſſendern Tongebilden größeren Stils befähigt ſein ſoll. — Allein im Gegenſatz hiezu tritt nun eben auch der eigentümliche Vorzug der Inſtrumentalmuſik hervor. Sie vermag nicht größere Reihen von Stimmungen vorzuführen, wohl aber einzelne Stimmungen in einer Weiſe ins Große, Weite und Tiefe zu malen, zu der dem Geſang die Mittel fehlen, ſie vermag die Einzelſtimmung (ſofern dieſe innerhalb ihrer ſelbſt auch wiederum eine ins Unendliche analyſierbare Mannigfaltigkeit von Gefühlen, Luſt und Unluſt, Ruhe und Bewegung, Affekt und Reſignation uſw. enthalten kann) mit Hülfe der ihr zu Gebot ſtehenden Maſſen, Klangfarben, verſtärkten Harmonien, mannigfaltigen Rhythmen, Figurierungen ſo ſchlechthin konkret für die Phantaſie durchzuarbeiten bis in ihre mannigfaltigſten und feinſten Wechſel, Nüancierungen, Abſtufungen, Steigerungen hinein, daß ſelbſt der kunſtvollſte polyphone Geſang dadurch überboten wird, wenn man nämlich von der Innigkeit des Ausdrucks abſieht, die dem Geſange ſtets vorzugsweiſe als ſein Eigentum bleibt. Und in dieſem Reichtum von Mitteln, Formen entwickelt ſie zugleich eine, der Vokalmuſik wiederum verſagte, *Freiheit*, in der ſich ſo ſpezifiſch wie ſonſt nirgends die Unendlichkeit des Geiſtes, die unbegrenzte Erregbarkeit und Weite des Gefühls, die unabmeßbare Kombinationskraft der Phantaſie reflektiert. Sie iſt nicht an das Naturorgan, nicht an erklärende Worte gebunden; ſie bleibt bei aller konkreten Mannigfaltigkeit doch ſtets im Unbeſtimmten, Geſtaltloſen, im Reich der reinen Form, die den Inhalt (die Stimmung und ihren Verlauf) bloß ſymboliſch andeutet, nicht definitiv ausdrückt; ſie bietet wohl innerlich Beſtimmtes, aber ſie ſagt es nicht, ſie erhält ſich frei hievon, folgt nicht einzelnen Worten, Sätzen, ſondern bewegt ſich ungebunden, wie das Gefühl ſelbſt, bevor es ſich geſammelt und in Worten ſich ausgeſprochen hat; ſie hat ebendamit auch ein mit der Allgemeinheit des *Denkens* verwandtes Element, ſie gibt wohl viele Tonreihen, die an ſich gerade ſo konkret

Digitized by Google

ſind wie Vokalmelodien, an Beſtimmtheit des Ausdrucks dieſen nichts nachgeben, aber ſie beläßt ſie ohne den erklärenden Text, und damit läßt ſie ſie ſtehen wie allgemeine Typen, die ſo oder anders aufgefaßt, gedeutet werden können, ſie hat auch mehr Raum zu Tonbewegungen, die nicht eigentlich melodiſch ſind und ſo gleich von vorherein nicht den Charakter ſpezifiſchen Gefühlsausdrucks an ſich tragen, ſondern mehr das lebendig aufgeregte, aufgerüttelte, in Spannung verſetzte Gemüt überhaupt darſtellen, ſie muß ſich allerdings quantitativ auf die Schilderung des Verlaufs einer einzelnen Stimmung beſchränken, aber innerhalb dieſer hält ſie ſich mit ihren die Stimmung und deren Gang erſchöpfend analyſierenden und doch das Qualitative, das Was des Geſchilderten bloß andeutenden Tongeweben ſo ſehr im Allgemeinen, daß ſie damit zugleich ein Abbild des in ſeine Innerlichkeit zurückgezogenen, die allgemeinen Formen, Verhältniſſe, Verknüpfungen der Dinge an ſich vorüberziehenlaſſenden Gedankenlebens wird. Der Geſang gibt die einzelne Stimmung direkt, einfach, in wenig Worten; die Inſtrumentalmuſik dehnt ſie aus ins Weite und Breite, verfolgt und erſchöpft den ganzen Umkreis der Gemütsbewegungen, welche durch ſie hervorgerufen werden, ſchildert ſie in den mannigfaltigſten Farben und Wendungen, und läßt zugleich Alles in geiſterhafter Idealität; ſo kommt es, daß nicht bloß das einzelne Gefühl, ſondern das Leben des Gemüts überhaupt und nicht bloß das Gemütsleben, ſondern auch der ganze Schwung und Reichtum der Phantaſie, deſſen der Geiſt fähig iſt, ja ſeine eigene ideale Unendlichkeit und Freiheit in ihr dem Bewußtſein gegenübertritt. Maleriſch ſchildernde, dramatiſch entwickelnde und in vollkommenſter Lebendigkeit und Freiheit ſich bewegende, die ganze Tiefe des Geiſtes und Gemüts enthüllende Darſtellung der Einzelſtimmung iſt die Sphäre der Inſtrumentalmuſik; dieſe hat ſie anzubauen, in ihr ſteht ſie da als eigene, vollberechtigte, das Tonmaterial erſt ganz erſchöpfende, den Geſang überbietende Kunſt, und darum iſt auch nicht die Vokalmuſik für ſich, ſondern ſie in ihrem Verein mit ihrer weniger ſeelenvollen, aber erfindungsreicheren und mannigfaltiger ausgerüſteten Schweſter die höchſte Form der Tonkunſt überhaupt. Es muß auch Kunſtwerke geben, in welchen die ganze Muſik mit allen Mitteln und Formen zuſammenwirkt, alſo Kunſtwerke, die beide Gattungen vereinigen; in dieſer Einheit gehört der Vortritt der ſelbſtbewußteren, klar vom Herzen zum Herzen redenden Vokal-

Digitized by Google

musik, aber auch der andern muß es gestattet sein, ihren Reichtum und ihre Kraft und Freiheit ungehemmt, soweit die Einheit es erlaubt, zu entfalten, wenn ein vollständiges, uns ganz ausfüllendes, alle unsere geistigen Kräfte in Anspruch nehmendes und befriedigendes musikalisches Kunstwerk entstehen soll. In der konkreten Formenfülle der Instrumentalmusik ist es dann endlich auch begründet, daß sie für die Vokalmusik in vielen Fällen unentbehrlich wird; sobald die Vokalmusik aus dem Gebiet des einfach innigen Stimmungsausdrucks herausgeht, bedarf sie instrumentaler Begleitung, um mehr Fülle und Anschaulichkeit zu gewinnen, und so zeigt es sich auch hieran, daß nicht Trennung beider Gattungen und einseitige Überschätzung der einen oder andern, sondern harmonische Vereinigung beider die höhern künstlerischen Zwecke der Musik erreichen hilft. — Das Verhältnis der Instrumental- zur Vokalmusik ist dem hier Entwickelten gemäß auch noch mit etwas Anderem, nämlich mit dem zwischen Melodie und (selbständig rhythmisierter) Harmonie zu vergleichen; Melodie ist Ausdruck, Harmonie verstärkter, erwärmter, vermannigfaltigter Ausdruck; wie ebendarum die Melodie der Harmonie voransteht und doch in Tiefe, Wärme und Kraft mit ihr nicht wetteifern kann und nicht volle Musik ist ohne sie, so behauptet die Vokalmusik ihrer Schwester gegenüber den ersten Rang, muß sie aber als die reicher ausgestattete Begleiterin und Gehülfin anerkennen, die Vieles allein leisten und ohne die sie selbst nicht vollkommen das musikalische Gefühl befriedigen kann.

a) Die Vokalmusik.

§ 799

Die Gliederung der Vokalmusik ist in der allgemeinen Einteilung der Formen des musikalischen Kunstwerks in der Hauptsache bereits vorgezeichnet; sie zerfällt 1. qualitativ einerseits in einfach melodischen und melodiösen, figurierenden, andererseits in ein- und mehrstimmigen, in homophonen und polyphonen Gesang, 2. quantitativ in für sich stehenden Einzelgesang und größere Gesangwerke. Die weiteren Unterschiede, welche zu diesen hinzutreten, sind die zwischen rein subjektiver (lyrischer) und ob-

Digitized by Google

jektiv subjektiver (darstellender, epischer, dramatischer), zwischen weltlicher und religiöser, sowie in formeller Beziehung zwischen unbegleiteter und begleiteter Vokalmusik; ebenso reflektieren sich die verschiedenen Stilarten und die Stimmungsunterschiede auch in der Vokalmusik.

Die im Paragraphen angegebenen Unterschiede sind durch die Paragraphen über Melodie, allgemeine Musikformen, Stilarten, Vokal- und Instrumentalmusik hinlänglich motiviert und vorbereitet, so daß sie keiner speziellern Rechtfertigung bedürfen. In welcher Art diese Unterschiede bei den einzelnen Formen sich vielfach kreuzen und kombinieren, wird bei der Entwicklung von selbst hervortreten. Der Unterschied des Volks- und Kunstgesangs ist in die allgemeine Einteilung nicht aufgenommen, da er nur innerhalb der Liedform seine Geltung hat. — Ein Zweifel könnte bei einigen in den nächsten Paragraphen besprochenen Formen der Vokalmusik, die in der Regel Instrumentalbegleitung fordern (Arie usw.), darüber entstehen, ob sie nicht etwa erst zur dritten Hauptgattung gehören, welche durch Vereinigung der Vokal- und Instrumentalmusik zu Stande kommt; allein solange die letztere bloß begleitend auftritt, nicht aber zugleich sich selbständig entwickelt und eben durch diese selbständige Entwicklung ihres eigenen Wesens zum Ganzen mitwirkt, haben wir immer noch Vokalmusik in Vereinigung mit Instrumenten, nicht aber eine Einheit beider Hauptzweige, durch welche eine ganz neue Gattung entsteht.

§ 800

Die erste Stufe der Vokalmusik ist das Lied, das „Stimmungsbild" der Musik, die einfache Melodie, welche die in ein lyrisches Gedicht niedergelegte Stimmung in ihrer einfachen Allgemeinheit musikalisch wiedergibt, entweder mehr volksmäßig natürlich, in ungebundener Weise vor Allem den Ausdruck anstrebend, oder in kunstmäßiger, die eine oder andere Stilart prinzipiell durchführender, die Tendenz auf Ausdruck jedoch gleichfalls voranstellender Form; endlich entweder mit oder ohne Begleitung

Digitized by Google

von Instrumenten und Nebenstimmen, mit oder ohne Mehrstimmigkeit.

Den Naturgesang ohne Worte, das zum Jodeln ausgebildete Jauchzen, von dem schon S. 50 die Rede war, übergehen wir hier und wenden uns gleich zu der bestimmtern Form des Liedes, die aus dem poetischen Liede hervorwächst und selbst wiederum es mitproduzieren hilft, indem das Gesangsbedürfnis ebenso zur Liederdichtung anregt, wie die Liederdichtung zur Liederkomposition weiterführt. Das Lied ist zunächst rein lyrisch, die Liedermelodie will nichts sein als der Ausdruck der Gesamtstimmung des Gedichtes nach ihrem eigentümlichen Charakter der Erregtheit, der Lust, des Scherzes, der Trauer, der Wehmut usw. Das Lied geht einerseits auf bestimmten Ausdruck und hat eben in ihm sein Wesen, nicht etwa in selbständigerer Ausbildung der musikalischen Form, es ist einfache Musik, deren Wert ausschließlich in dem Sprechenden, Treffenden, Charakteristischen besteht; aber andrerseits bleibt es bei der Gesamtstimmung stehen, es verfolgt nicht die einzelnen Wendungen und Momente der Dichtung, es malt, charakterisiert noch nicht Einzelnes, sondern es bringt gleichsam den allgemeinen Gefühlsgehalt, der die ganze Dichtung durchdringt, auf einen kurzen, d. h. möglichst plastisch und anschaulich sich abrundenden Ausdruck, es hebt jenen Gefühlsgehalt heraus, es löst den Duft der Empfindung, der im Ganzen weht, von ihm ab; das Lied kehrt die Seele der Dichtung heraus, macht die Gemütsbewegung, welcher sie entsprossen war, in Tönen offenbar, es faltet den in poetische Worte, Gedanken, Sätze auseinander getretenen Inhalt des Gefühls wiederum zusammen zur einfachen Gefühlsform, ohne das Einzelne der poetischen Ausführung nachbilden, musikalisch veranschaulichen zu wollen. Diese einfache Allgemeinheit zeigt sich als Grundcharakter des Liedes namentlich darin, daß es für das in mehrere Strophen zerfallende Gedicht nur Eine in jeder Strophe wiederkehrende Melodie hat, es bleibt sich wie das Metrum gleich, dessen starre Form es in den weichen Fluß der Musik auflöst, es kann natürlich, sofern die Anlage des Gedichtes es gestattet oder geradezu fordert, in einzelne Takte, Sätze, Perioden einen besonders charakteristischen, einen etwas erhöhten Ausdruck und Nachdruck legen, aber es tritt im Ganzen aus den Schranken der einfachen Melodie nicht heraus. Allein dieser Einfachheit ungeachtet ist

Digitized by Google

das Lied so mannigfaltig, wie die Unterschiede der Stimmungen und die auf ihnen beruhenden Unterschiede lyrischer Dichtungen selbst es sind; ja es schließt, obwohl es auf Charakteristik einzelner Momente der Empfindung sich nicht (wie die Arie) einläßt, doch einen mehr individualisierenden Naturalismus nicht aus, sondern es teilt sich gerade hienach in zwei Hauptklassen, in das weniger konkrete Stimmungen ausdrückende, *einfach empfindende* und das entschiedener charakteristische, *naturalistische Lied*, welche beide wiederum die mannigfachsten Unterarten unter sich begreifen, indem z. B. der ersten Klasse Lieder angehören, deren Gegenstand die einfachen, allgemein menschlichen Gefühle und Stimmungen, elegische Empfindungen, Liebe, Freude, Trauer und dergleichen bilden, der zweiten Klasse aber die konkretern Arten der Gesellschafts-, Bundes-, Fest-, Kriegs-, Trink-, Spottlieder, der Lieder, welche geschichtliche Erinnerungen oder Sagen feiern (ohne damit aus dem einfach lyrischen Charakter herauszutreten). Wegen seiner Einfachheit und seiner bloß dem unmittelbaren Ausdruck des natürlichen Gefühls zugewandten Innigkeit ist das Lied etwas Naturwüchsiges, das aus dem Leben selbst sich erzeugen kann, auch wo es noch ganz an höherer Ausbildung der musikalischen Formen fehlt; ebenso aber läßt es auch eine künstlerische Behandlung zu, und so entsteht der weitere sehr wichtige Unterschied des *Volks-* und *Kunstlieds*. Das erstere ist das einfachere, ungebundenere, formlosere, indem es in ihm nur um den möglichst sprechenden und natürlichen Empfindungserguß zu tun ist; exakte Symmetrie der Periodisierung, strenges Ebenmaß und feinere Gestaltung des Rhythmus, kunstvolle Modulation, ja selbst strenges Festhalten eines bestimmten Tongeschlechts (Dur oder Moll) wird hier noch nicht angestrebt und entsteht mehr zufällig, aber Alles, was zum Ausdruck gehört, Klarheit und Bestimmtheit, kräftige Erregtheit, Derbheit, heitere Laune, Humor, Herzensfreudigkeit, Liebesdrang, sowie andrerseits tiefe Weichheit, elegische Wehmut, traurige Sehnsucht, düstere Melancholie, tritt in der Volksmelodie mit einer Frische, Ursprünglichkeit und Naivität hervor, die sie nur mit der Volkslyrik teilt, die Musik tritt hier auf in dem Gewande unverkünstelter Natur, daher das Volkslied stets die reine Quelle bleibt, aus welcher auch der höhern Tonkunst jedes Zeitalters stets neue Läuterung und Erfrischung zuströmt. Eine weit schwerer und seltener gedeihende Pflanze ist das

Digitized by Google

Kunſtlied, es kann nicht gelingen, wenn die Kunſt aufgehört hat, naiv zu ſein; es ſoll allerdings ſeinen Charakter als Kunſtlied nicht verleugnen, ſondern im Gegenteil alle Mittel der Kunſt, die auf ſo beſchränktem Gebiete anwendbar ſind, für ſich aufbieten, es ſoll nicht durch erkünſtelte Popularität, ſondern durch ideale Einfachheit oder, wo es um dies zu tun iſt, durch treffenden, ſchlagenden Naturalismus wirken, aber es ſetzt Naivität ſowohl des Fühlens ſelbſt als des Erfindens voraus; denn das Lied ſoll ja doch immer den unmittelbarſten Ausdruck wirklicher Empfindung, der überhaupt möglich iſt, geben, auch das Kunſtlied muß ſtets eine wirkliche, durch keine Reflexion abgeſchwächte, abgeblaßte, beirrte Bewegtheit des Herzens abſpiegeln, und das in einer Form, die gleichfalls überall dieſe ihrer ſelbſt ſichere, unbeirrte, friſch zugreifende Unmittelbarkeit an ſich hat, und die ebendarum nicht gemacht, künſtlich erdacht, ſondern nur, nachdem ſie aus künſtleriſch gebildeter Phantaſie ſogleich in kunſtmäßigerer Geſtalt als das Volkslied emportauchte, dann auch im Einzelnen kunſtmäßig ausgeführt werden kann. Während das Volkslied ſeines mehr ſtofflichen Charakters wegen ſich mehr nach den verſchiedenen Stimmungsqualitäten, wie ſie oben der Hauptſache nach aufgezählt ſind, in verſchiedene Gattungen gliedert, kommt beim Kunſtlied als der bewußteren, ideelleren Form auch der Stilunterſchied in weſentlichen Betracht, der freilich mit dem Inhaltsunterſchied ſelbſt wieder in enger Beziehung ſteht; einfache, ernſte Idealität, kräftig malender Naturalismus, ſoweit er die Grenzen des Liedes nicht überſchreitet, rührende Weichheit, reizende Anmut ſind hier die Hauptunterſchiede, wogegen das Erhabene im Liede nur annäherungsweiſe erreicht werden und das Derbkomiſche nicht in ausgeführterer Weiſe in ihm vorkommen kann. Verwandt, aber nicht zuſammenfallend mit dieſen Unterſchieden iſt der zwiſchen religiöſem und weltlichem Liede; das erſtere iſt immer ideal, kann aber ebenſoſehr den Charakter des Ernſten, des an ſich Haltenden als des Weichen, Gebrochenen an ſich haben, wogegen dem weltlichen Liede neben der Idealität und Weichheit das Naturaliſtiſche, das charakteriſtiſcher Individualiſierende, ebenſo das Anmutige und nicht minder die Fortführung der Weichheit der Empfindung bis zum Schmelz reiner Sentimentalität (im guten Sinne des Wortes), die eben im Liede den paſſenden Ort zu ihrer Äußerung findet, vor Allem zugehört. Das religiöſe Lied fällt unter den oben aufgeführten zwei Hauptklaſſen der

Digitized by Google

ersten, dem „einfach empfindenden" Liede zu; Einfachheit ist bei aller Innigkeit sein Gesetz; ein religiöses Lied, selbst wenn es nicht von vornherein zu einem Chorgesang bestimmt ist, muß immer allgemeiner Natur sein, in dem Sinne, daß die Andachtsstimmung den beherrschenden Grundton bildet und daher die speziellere Stimmungsindividualisierung ausgeschlossen bleibt; das Natürlich-Menschliche darf sich hier nicht frei in die Weite und Breite ergehen, sondern darf nur erscheinen als aufgelöst in die Idealität des frommen Gefühles überhaupt. Die dem religiösen Liede nicht minder wesentliche Idealität schließt aber ebenso auch ein zu starkes, zu ausdruckreiches Hervortreten des Empfindens selbst aus (vgl. S. 242), die Empfindung darf hier nicht auftreten mit dem Reiz und Schmelz des Schwelgens in sich selbst, des Anmutiglockenden, des Rührenwollens, und auch das Süße, Weiche, sehnsüchtig oder wehmütig Zerflossene findet in diesem Gebiete seine Stelle nur unter der Hülle edler Idealität, die das Empfindselige, Sentimentale, Schmachtende von ihm abwehrt; kurz, wie durch Naturalismus, so durch überfließende Anmut und Weichheit wird die Musik weltlich, wogegen auf der andern Seite das weltliche Lied, z. B. wo es ethischen Inhaltes ist oder wo durch die Dichtung eine Mischung beider Gattungen (frommer Kriegesmut, religiöser Patriotismus) an die Hand gegeben ist, durch idealen Charakter sich dem religiösen bis zur Ununterscheidbarkeit annähern wird, nur etwa mit Ausnahme der weniger aktiv-kräftigen Haltung, die sich im religiösen Lied immer noch irgendwie ausprägen sollte, weil die Ichheit hier nicht auf sich selbst gestellt, sondern vom Gefühl der Abhängigkeit von einer universelleren Macht durchdrungen ist. In formeller Beziehung ist es natürlich nicht bloß die Tonfolge (nebst Modulation und Harmonie), sondern namentlich auch Rhythmus (und Tempo), in dessen verschiedener Gestaltung jene Unterschiede sich musikalisch ausprägen; wie die Tonfolge bald einfachere, gleichförmigere, bald geschwungenere, verschlungenere, in stärkerem Wechsel und Kontrast sich hebende und senkende, schärfer und eckiger sich zuspitzende Linien zieht, so ist auch der Rhythmus bald ruhiger, gehaltener, gleichartiger, bald auch energisch, provozierend, leicht, lebendig, springend, wechselvoll, wie der Charakter des einzelnen Tonstücks es erheischt. Eine weitere, zu diesen Stoff- und Stilunterschieden noch hinzukommende Unterscheidung ist die zwischen Liedern für verschiedene Stimmen; die sich hier ergebenden spezielleren Unter-

Digitized by Google

schiede sind wiederum teils materieller Natur (Männergesang, Kinderlied usw.), teils formeller Art, indem der verschiedene Charakter der Stimmen, wie er S. 91 angegeben ist, auf die Gestaltung dieser Liedergattungen von Einfluß ist und in ihnen zu naturgemäßem Ausdruck kommen soll.

Wir betrachten das Lied bis jetzt noch ohne Rücksicht auf die Frage, ob es als Einzelgesang (Monodie) oder als unison vielstimmiges oder als mehrstimmiges oder endlich mit oder ohne instrumentale Begleitung auftritt. Monodie ist das Lied seinem allgemeinen Begriffe nach nicht, da es in der Regel die natürlichen und hiemit auch zu sympathetischem Mitgefühle geeigneten Empfindungen des Menschenherzens ausspricht, und ebensowenig schließt es an sich die Begleitung aus; die letztere dient im Gegenteil zu einer Verstärkung, Verdeutlichung, charakterisierenden Ausmalung des einfachen Liedestones und Liedesausdrucks, die an sich seine Wirkung nur heben kann, wenn sie nämlich seinem Charakter gemäß ist und sich dem Gesang gebührend unterordnet, sie tut zum Gesang einen instrumentalen Wiederklang hinzu, der ihn gleichsam aus seiner Einsamkeit herausnimmt, ihn voller, tonreicher macht; sie umgibt ihn mit der Lieblichkeit der Harmonie, durch die er an Innigkeit gewinnt, sie muß nur etwa da notwendig fehlen, wo das Lied, wie z. B. Gretchens „Meine Ruh' ist hin" entschieden einen stillen, verhüllten, beklemmten Monolog des Herzens mit sich selbst darstellen soll. Lieder solcher Art sind natürlich auch wesentlich monodisch; und nicht minder, jedoch wohl begleitbar, sind es alle diejenigen, welche etwas rein Individuelles oder ganz besonders zarte Gefühle aussprechen; die Grenze ist hier freilich schwer zu ziehen, und schlechthin ist von Liedern der letztgenannten Art jede Mehrheit mitsingender Stimmen nicht auszuschließen, wenn nur diese Nebenstimmen selbst in Führung und Vortrag dem Liedcharakter angemessen sind. Die Angemessenheit der unisonen Viel- oder der harmonischen Mehrstimmigkeit nimmt zu, je mehr das Lied allgemeinere Bedeutung, Lebendigkeit, Kraft, Wärme hat, so z. B. bei nationalen, kriegerischen, gesellschaftlichen Liedern; bei diesen letztern wird sie geradezu zur Notwendigkeit, und hiemit tritt denn auch die einzige konkretere Form auf, welcher das Lied fähig ist, nämlich das Einandergegenübertreten einer Einzelstimme und des mehrstimmigen Gesangs, die bereits in dramatisierender Weise einander antworten. Lieder, die wesentlich auf

Digitized by Google

Vielstimmigkeit angelegt sind, machen eine eigene Gattung aus, das Chorlied (indem wir die Bezeichnung Chor für den über das einfach mehrstimmige oder unison vielstimmige Lied hinausgehenden gewichtigern, entwickeltere Musikformen in sich aufnehmenden vielstimmigen Gesang aufbehalten). Das Chorlied ist schon weniger als das melodische Lied auf Melodie und Rhythmus allein angewiesen, es wirkt auch durch Tonkraft und Tonfülle, es kann ebendarum in die Melodie weniger spezifische Entwickeltheit und Bedeutsamkeit legen, sie und ihre Rhythmisierung vereinfachen, ja es muß Letzteres tun, wenn es allgemein singbares Volks- oder Gemeindelied werden will. Davon gibt insbesondere das volksmäßige religiöse Chorlied, der Choral, eine klare Anschauung. Der Choral streift vermöge innerer sachlicher Notwendigkeit alle spezifischere melodische und rhythmische Gliederung ab, er sucht den Gang des Gesangs und die Takteinteilung möglichst einfach und gleichförmig zu gestalten, er gewinnt, was er hiedurch an Mannigfaltigkeit und Belebtheit verliert, wieder teils durch die sicherer und leichter gewordene Bewegung der Masse, teils durch die Würde und Ruhe, die in diesem regelmäßigen Fortgange liegt, sowie durch rhythmisch bewegtere und melodiösere Zwischenspiele zwischen den einzelnen Strophen, welche der Massenbewegung zugleich die für sie notwendigen Ruhe- und Sammlungsmomente gewähren, und welche schon aus diesem Grunde nur ein viel zu weit greifender Puritanismus vom Kirchengesange ausschließen zu müssen glauben kann. Im Choral kommt so die dem Liede wesentliche Einfachheit, verbunden mit idealer Großheit und mit einer von aller Überweichheit fernen ernst-kräftigen Haltung, zu ihrer vollen Verwirklichung, der Choral ist das Lied in seiner eigentlichsten Gestalt, auf seiner höchsten Potenz. Die Harmonie der Instrumentalbegleitung überlassend, strömt er im klaren Oktavenzusammenklange aller Tonregionen machtvoll und gemessen einher, das reinste Bild des Zusammengehens aller individuellen Empfindungen in Ein sie befassendes Allgemeines, verschmähend alle spezielle Individualisierung, bloß Eine Gesamtstimmung darstellend, in der die persönlichen Gefühle der Einzelnen wie zu Einem unauflösbaren Gusse verschmolzen sind. Den Gegensatz zum Choral bildet dasjenige Chorlied, das einen großen oder den größten Teil der Wirkung entweder in den Rhythmus oder in Harmonie und Modulation legt; auch hier kann die Tonkunst innerhalb enger Schranken, oft nur durch

Digitized by Google

einzelne an rechter Stelle angebrachte Harmoniewendungen, die schönsten und charakteristischsten Effekte hervorbringen, obwohl natürlich Ebenmaß, Fluß, bestimmter Charakter der Melodie die Haupteigenschaften des Liedes zu bilden haben; das vorzugsweise durch Harmonie wirkende Chorlied nähert sich bereits dem „Chore" selbst, in welchem die verschiedenen Tonmittel und Tonformen zu entwickelterer Anwendung gelangen.

Das Lied als die Realisation der einfachen Melodie ist wie diese (§ 779) Anfang, Mitte und Ende aller Musik; mit ihm erst gewinnt sie Klarheit, Seele, Innigkeit; zur Liedform kehrt sie überall, auch in Instrumentalwerken, zurück von den zusammengesetztern Kunstformen; aus ihr bildet sie durch Figurierung, Variierung, Nachahmung usw. diese höhern Formen selbst heraus; Lieder jeder Art, besonders Volkslieder, Chorale fügt die Komposition gerne (freilich oft auch mißbräuchlich als Notbehelf) in größere Tonwerke ein, als Momente der Ruhe, in welchen die erregtere, verwickeltere und künstlichere Tonbewegung sich erweicht und sammelt, sich abklärt und vereinfacht und das Gefühl in seiner ursprünglichen Natürlichkeit und Innigkeit zum Worte kommen läßt. Aber die Sphäre des Liedes ist zu eng, sein Gang und seine Mittel zu einfach, als daß schon die Vokalmusik, geschweige denn die Instrumentalmusik bei ihm stehen bleiben könnte; die lyrische Musik würde zu elegisch, zu wenig charakteristisch entwickelt, zu einförmig, wenn sie auf das Lied sich beschränken wollte, und das Lied muß daher reichere Gestalten aus seinem Schoße hervorgehen lassen. Dieses Ungenügende der Liedform kündigt sich zuerst damit an, daß schon innerhalb ihrer selbst ein Streben nach Erweiterung und mannigfaltigerer Charakteristik hervortritt, durch welches sie über ihre ursprüngliche Gestalt hinausgetrieben wird.

§ 801

Aus der einfachen Liedform tritt das Kunstlied zuerst damit heraus, daß es durch variierende Begleitung einen Wechsel und Fortschritt in den Ausdruck der lyrischen Stimmung zu bringen sucht. Hieran schließt sich weiter das durchkomponierte Lied, eine Form, die besonders dann ihre Geltung hat, wenn

Digitized by Google

der Inhalt des Lieds nicht mehr rein lyrisch, sondern erzählend, epischlyrisch ist, d. h. bei der Ballade, wiewohl das epischlyrische Lied auch innerhalb der einfachen Form bleiben kann, womit die Romanze gegeben ist.

Variierung der Instrumentalbegleitung ist eine durch das natürliche Streben nach Mannigfaltigkeit und Abwechslung hervorgerufene Form, die aber aus dem Liede bereits etwas Anderes macht, als es ursprünglich ist. Die Melodie bleibt sich in ihren Wiederholungen gleich, aber die Nebenstimmen wechseln; dadurch ist sogleich (falls nämlich die Abwechslung nicht bloße bedeutungslose Form ist) eine verschiedenartige Nüancierung der Stimmung und mit ihr ein Fortgang, eine Fortbewegung von einer Stimmungsmodifikation zur andern gegeben; das feste, gerade durch die gleichförmige Wiederholung des Ganzen um so mehr ins Licht gesetzte Verweilen des Gefühls auf Einer Grundstimmung beginnt sich zu lockern, die plastische Gestalt des Liedes bekommt Leben und Bewegung, welche seine ruhige Gleichheit mit sich selbst erschüttert, welche jedoch z. B. innerhalb größerer Tonwerke, Opern usw., in denen Vermannigfaltigung des Ausdrucks ohnehin das Grundgesetz bildet, ganz in Ordnung ist, indem sie das Lied den sonst in diesen Werken herrschenden Formen annähert. Das in der Begleitung variierte Lied bildet den Übergang zum durchkomponierten, das einzelne oder alle einzelnen Strophen mit eigenen, mehr oder weniger unter sich verwandten, natürlich aber von Einer Grundidee getragenen Melodien ausstattet. Schon beim lyrischen Lied kann dies eintreten, wenn es mehr eine werdende, in stetigem Fortgange begriffene, sich steigernde Stimmung, oder eine reflektiertere, die Empfindungen bestimmter auseinanderlegende, nach verschiedenen Seiten des Fühlens sich hinwendende oder geradezu in gegensätzliche Gefühlsmomente (vgl. S. 26) sich spaltende und aus ihnen erst wieder in sich zurückkehrende Gemütsbewegung darstellt; hier muß die Musik, wenn nicht vielfach völlige Inkongruenzen einzelner Teile des Gedichtes mit der Gesangkomposition entstehen sollen, dem Gange und den Wendungen des Gedichtes notwendig folgen und kann es auch mit vollstem Rechte, da sie im Festhalten des Grundtons, in beschränkterer Anwendung von Modulationen, sowie in der Gestaltung der Tonfolgen, Harmonien und Rhythmen immer Mittel genug besitzt, um die Einheit des Ganzen

Digitized by Google

nicht verloren gehen zu lassen. Innerhalb des eigentlich lyrischen Liedes ist jedoch die durchgehende Komposition immer Ausnahme, niemals Regel; sie ist je nach Umständen Sache freier Wahl des Komponisten, der einen auch einfacher Behandlung fähigen Text umfassender bearbeiten, eine reichere Fülle von Empfindung in ihn hineinlegen kann, als er zunächst zu enthalten schien. Bestimmter gefordert aber ist sie, wenn das Gedicht nicht einfach lyrisch, sondern erzählender Art ist, so daß in ihm nicht bloß ein Wechsel von Empfindungen, die doch wieder zusammen Ein Stimmungsganzes ausmachen, sondern zugleich ein realer Wechsel differenter, gegensätzlicher Zustände, Handlungen, Begebenheiten zur Entwicklung kommt, welche ebendarum auch von bestimmterem Wechsel und Kontrast der innern Zustände, der Stimmungen (sowohl objektiv der Personen, deren Schicksale und Handlungen Inhalt des Gedichtes sind, als subjektiv des Zuschauers und Hörers) begleitet sind. Diese episch- und, sofern die Personen als ihre Empfindungen selbst aussprechend auftreten, zugleich dramatisch-lyrische Poesie ist die Ballade, die sich zur musikalischen Komposition eignet, wenn das lyrische Element in ihr das hervorstechende ist. Die Musik kann hier bereits eine mannigfaltige Charakteristik, wie sie das einfache Lied nicht zuläßt, entwickeln, sie kann den Gesang an einzelnen Stellen ins Deklamatorische übergehen lassen, um einen bestimmteren dramatischen Ausdruck zu erzielen, sie findet ebenso in freierer Modulation und kunstvollerer Gestaltung der Begleitung, z. B. in selbständigen, den Gesang unterbrechenden, einzelne Hauptwendungen der Erzählung einleitenden Zwischenspielen Mittel zu konkreterer Zeichnung, kurz, sie ist hier durch den objektiveren Stoff aufgefordert, selbst objektive, darstellende Musik zu werden. Indes leidet die Ballade, so erfindungsreich sie auch ausgeführt sein mag, an dem Widerspruch, daß die Form doch die der einfachen musikalischen Lyrik ist; als Poesie ist sie von diesem Widerspruche frei, da sie ihre Erzählung rein objektiv der Phantasie entgegenbringt, aber bei der musikalischen Komposition und Rezitation wird die Form der Objektivität doch wiederum nicht wirklich festgehalten, das Ganze wird in die Form eines lyrischen Gefühlsergusses gebracht, der Vortragende muß abwechselnd die Rolle des empfindenden Zuschauers der Handlung und die des dramatischen Darstellers der in ihr redenden und handelnden Personen übernehmen, es ist eine stets in die Subjektivität zurückgenommene Objektivität, ein

Digitized by Google

Vorherrſchen der erſtern über die letztere, das doch wiederum den Eindruck eines Mangels an Lebendigkeit des Ganzen, des Mangels einer wahren, dem Inhalt adäquaten, für ſeine vollkommen ſprechende Darſtellung zureichenden Kunſtform machen muß; die durchkomponierte Ballade gehört mit Einem Wort einer einſeitig ſubjektiven Richtung an, die auch das Objektive ſubjektiv umgeſtaltet, ſie iſt keine reine Gattung. Befriedigender iſt daher die, bei einfacheren (z. B. Goetheſchen) Dichtungen dieſer Art ſtatthafte, nichtdurchkomponierte, höchſtens die Begleitung wechſelnde, etwa auch an einzelnen Stellen, z. B. am Schluſſe, die Melodie ändernde, erweiternde, ihr mehr Kraft oder Innigkeit gebende Ballade, die das Geſchichtliche nicht malend ſchildern, ſondern nur ſeine allgemeine Bedeutſamkeit für das Gefühl, die Stimmung, die es durchweht, den Eindruck, den es auf die Empfindung macht, veranſchaulichen, kurz, wie das einfache Lied durch den Ausdruck, nicht aber durch ſpeziellere Charakteriſtik wirken will. Eine Nebenart nichtdurchkomponierter, ſondern einfach melodiſcher epiſch-lyriſcher Lieder, die Romanze, entſteht, wenn das epiſche Element in ihnen vorherrſcht, wenn das eigentlich Lyriſche, Weiche, Rührende zurücktritt und das Ganze mehr eine objektiv plaſtiſche Haltung hat, die auch in der Melodie ſich abſpiegelt. Die Romanze kann ernſter oder auch komiſcher Art ſein, aber in beiden Fällen tritt der lyriſche Ausdruck zurück, es iſt weniger auf Innigkeit, Wärme der Empfindung als auf eine (wiewohl nicht ſpeziell malende) charakteriſtiſche Geſtaltung der Tonfolge abgeſehen, die dem rein Lyriſchen gegenüber das Gepräge der Ruhe, der Objektivität, des Anſichhaltens, wie um anzudeuten, daß erzählt werden ſoll, an ſich trägt, dem Inhalte aber deſſenungeachtet im Allgemeinen wohl entſpricht durch das Gepräge des Ernſtes, der Bedeutſamkeit oder andrerſeits des Komiſch-Heitern, in das ſie ſich kleidet. Die Romanze ſchließt ſich nicht enger an den Text, ſie ſchlägt mehr den allgemeineren, ernſt gewichtigen oder burlesken Erzählerton an, der zum Bänkelſängertone herabſinkt, wenn aus der für die Romanze weſentlichen Zurückhaltung des Ausdrucks Ausdrucksloſigkeit, mechaniſche oder gar plumpe Rezitation wird. Auch in die Inſtrumentalmuſik iſt die Romanze übergegangen; ſie bezeichnet hier dem Rondo verwandte Sätze mit kürzerem, leichtem, nicht auf Tiefe des Ausdrucks, ſondern auf klare, freie, wohlgefällige Tonfolge abzweckendem melodiſchem Hauptſatz, der wie die Liederſtrophe fortwährend in

Digitized by Google

gleicher Weiſe, zuerſt ohne, ſodann mit Zwiſchenſätzen, die ſich allmählich erweitern und vermehren können, ſich wiederholt und endlich das Ganze abſchließt.

Das weſentlich auf variierende Begleitung angelegte Kunſtlied, die Ballade und die Romanze, ſind bereits mehr oder minder entſchieden monodiſch. Am wenigſten noch das erſtere, da z. B. ein Chorlied wechſelnde Inſtrumentalbegleitung wohl verträgt; doch iſt dieſe gerade beim Chorlied, deſſen Hauptgewicht doch immer in dem vollkräftigen Ausdruck der uniſonen oder harmoniſierten Melodie ſelbſt liegt, von geringerer innerer Bedeutung; da wo die Begleitung wirklich höhere Bedeutung hat, da iſt überhaupt der Ausdruck ein nüancierterer Ausdruck, der dem Chorgeſang weniger angemeſſen und nur beim Einzelvortrag vollkommen zu erreichen iſt. Aus demſelben Grunde neigt ſich auch das durchkomponierte Lied vorherrſchend der Monodie zu, ganz entſchieden aber die durchkomponierte Ballade, deren ſpezifiſch malende, die verſchiedenſten Wendungen nehmende freie Form ſie mit Notwendigkeit dem monodiſchen Vortrage zuweiſt; wenn dramatiſche Chöre nicht minder reich ſind an kunſtvolleren Wendungen, ſo iſt hiebei zu beachten, daß dieſelben ganz und gar nichts Anderes ſind als der Ausdruck einer eine Mehrheit von Perſonen bewegenden Geſamtſtimmung, wogegen es der Ballade nicht weſentlich iſt, als Maſſengeſang aufzutreten. Der Balladenſänger iſt nicht Publikum, das iſt vielmehr der Chor, ſondern er iſt Erzähler, der vor das Publikum hintritt, und daher iſt die Ballade Einzelgeſang. Nichtdurchkomponierte Balladen können allerdings von einer Mehrheit geſungen werden; die Sänger ſind in dieſem Falle das von der muſikaliſchen Erzählung lebendig bewegte, ſie dem Dichter und Tonſetzer nachſingende Publikum; aber auch die nichtdurchkomponierte Ballade iſt, wenn ihr Stil mehr epiſch darſtellend als lyriſch fühlend iſt, dem ſtrengen Begriff nach Monodie. In gleicher Weiſe verhält es ſich mit der Romanze; je beſtimmter ſie ihren objektiv plaſtiſchen, erzählenden Charakter bewahrt, deſto mehr iſt ſie Monodie, die vom Publikum gehört, nicht aber mitgeſungen werden kann, weil nicht ein allgemein menſchliches Gefühl, ſondern ein charakteriſtiſches Tonbild ſpezielleren Inhalts ihr Weſen iſt.

Digitized by Google

§ 802

Die Liedform hebt sich auf und macht einer freieren Gestaltung der Vokalmusik Platz, wenn dieselbe dazu fortschreitet, dem musikalisch wiederzugebenden Inhalte einen Ausdruck zu verleihen, welcher den einzelnen Momenten, in die jener Inhalt sich auseinanderlegt, folgt, und eben die charakteristische Darstellung des Einzelnen sich zum Zwecke setzt, ohne in dieser Ausmalung der Einzelmomente an irgendein anderes Formprinzip als an das Gesetz, daß die Einheit der Grundstimmung des Ganzen mit hervortrete und bei dem Fortgang von einem Momente zum andern Stetigkeit und Motivierung nie vermißt werde, gebunden zu sein, — Rezitativ, deklamatorischer Gesang und Arie.

Das Moment des charakteristischen Einzelausdrucks, das wir an der Liedform vermißten und zu dem auch Ballade und Romanze sich noch nicht ganz entschieden erheben, weil sie die Wiederkehr gleicher oder gleichartiger Strophen festhalten, verwirklicht sich vollständig in Rezitativ, deklamatorischem Gesang und Arie. Die beiden erstern erheben das deklamatorische Element, das uns schon bei der durchkomponierten Ballade begegnete, zu selbständiger Ausbreitung, die Arie führt die lyrische Charakteristik zu ihrer Vollendung. Auf den ersten Anblick liegt die Arie dem Liede näher als das Rezitativ, so daß jene voranzustellen wäre, die Form der Arie entfernt sich ja von der des Liedes weit weniger als die des Rezitativs; aber die Arie hat desungeachtet das deklamatorische Prinzip selbst wiederum in sich, und es ist daher begrifflich das Richtigere, dem Liede zunächst das Rezitativ (und den deklamatorischen Gesang) als erste die Liedform ganz sprengende Musikgattung gegenüberzustellen und erst von ihm aus zur Arie fortzugehen.

Die Musik strebt Alles darzustellen, was die Empfindung irgend anregt, auch das Historische; sie erhält namentlich in größern Gesangwerken religiösen, epischen, idyllischen, dramatischen Inhalts Anlaß genug, einzelnes Historische, an dessen Rezitation sich dann nachher wiederum eigentlich lyrische Gefühlsergüsse knüpfen, in der Weise des

Digitized by Google

Gesangs vorzutragen, nicht etwa bloß um auch in solchen Partien die musikalische Form des ganzen Tonwerks äußerlich festzuhalten, sondern vor Allem, um durch die musikalische Darstellung, die sie auch dem Historischen zu Teil werden läßt, die Bedeutung, welche es je nach Inhalt und Charakter für das Gefühl hat, mehr oder weniger bestimmt zu veranschaulichen. So entsteht das *epische Rezitativ*, der objektiv epischen Liedform entsprechend wie die Arie der subjektiv-lyrischen. Bei dieser Gattung des Rezitativs geht nun freilich der musikalische Ausdruck insofern wiederum verloren, als die Melodie hier aufhört und ein Mittelding zwischen ihr und der bloßen Rede an ihre Stelle tritt, und es scheint daher von diesem Rezitative nicht gesagt werden zu können, daß es sich durch charakteristische Ausmalung der Einzelmomente des Inhalts vom Liede unterscheide; wo die Musik auf Melodie verzichtet, wo sie sich mit Tongängen begnügt, bei welchen es zu konkreter Anwendung ausdrucksvollerer musikalischer Formen gar nicht kommt, da, hat es den Anschein, könne auch kein charakterisierendes Eingehen in das Spezielle des Inhalts erwartet werden. Allein das Minus von Ausdruck, das hier allerdings eintritt, weil rezitiert und nicht mehr liedartig gesungen wird, ist kein Null; wo es zu diesem Null kommt, da ist gar keine Musik mehr; innerhalb seiner den lyrischen Fluß und Schmelz allerdings ausschließenden Objektivität ist das Rezitativ doch wesentlich gerade auf sprechenden Ausdruck und zwar eben des Einzelnen gerichtet. Die Musik tritt hier aus ihrer wesentlichen Form, der eigentlichen Melodie, heraus, aber doch in keiner andern Absicht, als um einem Inhalte, dessen objektiver Charakter keine melodische Komposition erlaubt, eine musikalische Fassung zu geben, welche Dasjenige an ihm, was für das Gefühl Bedeutung hat, charakteristisch hervorhebt; seelenvoller, in den Inhalt aufgehender Erguß kommt hier nicht zu Stande und ebendeswegen keine Melodie, keine der musikalischen Empfindung vollen Lauf lassende, stetig dahinfließende, den Text ganz in sich auflösende Tonreihe, aber desungeachtet eine der Melodie analoge Tonbewegung, die durch ihre ganze Haltung, durch Tempo, Rhythmus, Modulation, durch die Art der Auf- und Abbewegung in Intervallen, der Hebungen und Senkungen, durch Akzentuation einzelner Stellen, durch Steigerung des Tones, der innern Bewegung, des Affekts, sowie endlich auch durch harmonische Begleitung einen spezifisch musikalischen Ausdruck sowohl der

Digitized by Google

Gesamtstimmung als insbesondere einzelner Hauptmomente erzielt. Gerade diese Hervorhebung einzelner Momente gibt dem erzählenden Rezitativ die Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit, die ihm an sich der Melodie gegenüber fehlt; eine unvollkommene, zur Ergänzung durch wahrhaft lyrische Musik hintreibende und daher auch nicht populäre, sondern aus Reflexion entstandene Kunstform bleibt dieses Rezitativ immer, aber im Einzelnen lebendig charakterisieren und zeichnen kann es, in ausdrucksvolleren Stellen und Wendungen dieser Art kehrt es gleichsam immer wieder zu dem musikalischen Typus zurück, den es durch seine übrige kältere, gebrochenere Weise aufgeben zu wollen scheint; es ist Rede, die eben anfängt musikalisch zu werden, und die im Ganzen bloß den musikalischen Ton überhaupt anschlägt, im Einzelnen aber bereits Ansätze wirklich musikalischer Rhythmik und Melodik aus sich hervortreibt. Das Gleiche findet sodann auch statt bei dem *rein lyrischen* und dem *dramatisch lyrischen Rezitativ*, nur mit dem Unterschiede, daß es frei von der epischen Breite und Ruhe, die den spezifischen Ausdruck mehr nur an einzelnen Stellen hervortreten läßt, von Anfang an konzentrierter, bewegter, affektvoller, nüancierter und daher einer durchgehend festgehaltenen, in immer wieder neuen Formen erscheinenden Charakteristik fähiger ist. Diese beiden Rezitativgattungen entstehen, wenn die das Innere bewegende Empfindung zwar hervortritt, aber nicht in den stetigen Fluß der Melodie einmündet, entweder weil es (ähnlich wie im epischen Rezitativ) um ein deutlicheres, das Einzelne markierter darlegendes Aussprechen des Gefühlsinhalts (z. B. in kirchlichem Gesang) zu tun ist, oder weil die Empfindung sich noch nicht zu einfachem Ausströmen ihrer selbst gesammelt hat, sondern noch zu sehr reflektierend mit ihrem speziellen Inhalt, ihren Motiven beschäftigt, noch zu stürmisch aufgeregt, hinundhergezogen und -getrieben ist, oder endlich (besonders im Drama) weil der Inhalt neben seinen Gefühlselementen auch andere, mehr der Reflexion angehörige enthält, die für einfach melodischen Vortrag sich nicht eignen, so daß hier das dramatische Rezitativ dem epischen sich wiederum annähert. Möglich ist auch, daß der Fluß der Melodie wieder abgebrochen und in rezitativische Sätze übergegangen wird, wenn ein einzelnes bewegendes Moment zur schärfern Aussprache, zur Heraushebung aus dem gleichförmigen Gange der Melodie drängt; in allen Fällen ist es eben immer das Sichgeltendmachen ein-

Digitized by Google

zelner Elemente, was dazu treibt, die Rezitativform an die Stelle der Liedform zu ſetzen. In einem großen Vorteil befindet ſich das lyriſche und dramatiſche Rezitativ dem epiſchen gegenüber dadurch, daß es bewegter und erregter und ſo nicht nur ſchon durch ſich ſelbſt muſikaliſcher iſt, ſondern auch des Hülfsmittels malender, markierender, hebender, Fluß, Wärme und Schmelz über das Ganze verbreitender Begleitung weit mehr als jenes ſich bedienen darf; die reichere Begleitung kann ſo ziemlich Alles, was dem Rezitativ zum Muſikaliſchen fehlt, von ſich aus hinzutun, ohne ſeinen Charakter zu beeinträchtigen, ſie ſtellt neben die Worte, in denen das Gemüt ſich Luft macht, das innere Wogen, Sehnen, Erzittern des Gemüts ſelbſt, ſie läßt die bewegte Seele ſchauen, die bis jetzt nur in gebrochenen Lauten ihre Empfindungen äußert; auf dieſem Gebiete kann die Muſik die charaktervollſten und ergreifendſten Kunſtwerke ſchaffen, ſo ſchwierig es freilich immer iſt, dem gebrochenen Redegang wahrhaft muſikaliſches Leben einzuhauchen. Denn *gebrochen*, zerteilt in ſcharf auseinandergehaltene Worte und Sätze bleibt das Rezitativ immer, es beſteht eben in dieſer Fixierung des Einzelnen, in dem Abwerfen einer das Ganze umſpannenden und verſchmelzenden Melodie, in der Pronuntiation jeder Periode, jedes Wortes, jeder Silbe mit einem beſondern eben nur an dieſen Punkt gehörenden Akzent und Ausdruck, daher namentlich die fortwährenden ſtarken Intervallwechſel oder vielmehr Sprünge, die eben die einzelnen Momente voneinander recht ſondern ſollen; es iſt immer eine nur angefangene, ſtockende, vor der Reflexion nie in Gang kommende oder vor ihr wieder zurückweichende Muſik, es iſt das Überwiegen des Inhalts über die Form, es iſt eine muſikaliſch gehobene, rhythmiſierte Sprache, welche dabei doch das, was ſie iſt, bleiben muß, eine gebrochene Wortreihe; das Rezitativ iſt eben noch nicht oder nicht mehr wirkliche Muſik und iſt daher auch keine ſelbſtändige Muſikform, es bildet immer nur die Vorbereitung, den Übergang zu eigentlichem Geſange oder tritt es an einzelnen Punkten ſprechend aus ihm hervor; ja das Rezitativ muß, ſobald in ihm die Empfindung eine tiefer bewegte iſt, dem melodiſchen Element innerhalb ſeiner ſelbſt Raum geben, es muß wechſeln zwiſchen Wort- und eingefügten Melodiepartien (Arioſo), in welchem Wechſel dann allerdings der Kampf des Gemüts mit ſich ſelbſt, das durch Reflexion und Affekt immer wieder zurückgehaltene

Digitized by Google

Sichherausdrängen der Empfindung sich auf wahrhaft dramatische Weise darstellt.

Der Hauptmangel des Rezitativs, das Gebrochene, Atomistische, hebt sich zunächst auf im deklamatorischen Gesang. Das Rezitativ ist auch Deklamation, wenn nämlich sein Ausdruck einfach und doch markiert und das Gebrochene der Rede nicht zu stark ist — denn Deklamation ist ein Vortrag, der die Hervorhebung des Einzelnen wesentlich in Einheit hält mit Veranschaulichung des Ganges, des Fortschritts, der Steigerung usw. des Ganzen, sie verfährt nicht bruchstückweise, sondern sie wirkt in und mit dem Ganzen, sie veranschaulicht den dem Ganzen inwohnenden „Bewegungsrhythmus", sie erzielt Gesamteffekt —; aber deklamatorischer Gesang ist das Rezitativ nicht, das unmelodische Rezitativ ist nicht Gesang und das ganz melodisch-werdende nicht deklamatorisch. Der deklamatorische Gesang ist nicht mehr gebrochene Rede, sondern er hat wie die Melodie Fluß, Kontinuität, Biegsamkeit, aber er ist auch noch nicht Melodie, er hält vielmehr innerhalb des kontinuierlichen Tonfortschritts die Einzelworte fest und folgt einfach ihnen, so daß nicht melodische Ausführung, Dehnung, auch nicht notwendig melodische Gruppierung, Periodisierung, sondern bloß melodiöser Vortrag des Ganzen und seiner einzelnen Worte und Sätze zu Stande kommt. Die altkirchliche Ritualmusik bildete vorzugsweise diesen deklamatorischen oder Sprechgesang aus, der, um einen gewichtigen Inhalt deutlich und doch mit musikalischem Ausdruck ausgestattet zu pronunziieren, die Worte in das Gewand einfacher, gebundener, fließender, melodiöser Sätze kleidet, ohne damit schon zu Melodieganzen fortzuschreiten. Auch die Oratorien- und die dramatische Musik wendet diese Gattung mit großer Wirkung z. B. in Chören an, die man mehr Sprech- als Singchöre nennen muß; Mendelssohn hat in seinen Kompositionen zu Sophokleischen Tragödien gezeigt, was für ein lebendiger, drastischer Eindruck mit diesem Sprechgesange zu erzielen ist; und nicht minder ist von dieser deklamatorischen Singweise anzunehmen, daß sie die Hauptform der griechischen Musik war und daß eben auf ihr der tiefe Eindruck beruhte, den diese Musik trotz ihrer einfachen Mittel hervorzubringen vermochte; ja sie ist ohne Zweifel überhaupt die älteste Kunstmusik. Der Eindruck des Sprechgesangs ist, wenigstens im Moment, der wirksamste, rührendste, stärkste; ist der Sprechgesang mehr lyrischer Natur, dem lyrischen Rezitativ verwandt,

Digitized by Google

aber eben gesangreicher, so wirkt die Einfachheit der melodischen Wendungen, mit welchen die Worte vorgetragen werden, die Verschmähung alles Künstlichen, die Natürlichkeit und Helligkeit, die rein vom Herzen zum Herzen spricht, der ruhige, sanfte, fließende Wechsel zwischen Hebung und Senkung ebenso erhebend als gewinnend und eindringend; ist aber der Sprechgesang mehr dramatisch und daher namentlich in rhythmischer Beziehung bewegter, gegliederter, geschärfter, so macht die Energie und Unmittelbarkeit, mit der hier die ganze im Textinhalt latitierende Erregtheit, ohne alle melodische Dehnung und Erweichung nur dem Wortrhythmus folgend, Schlag auf Schlag blitzartig sich entladet, im Augenblick des Hörens einen durch nichts zu überbietenden Eindruck drastischer Kraft, dem nur die überwältigende Wirkung einer absolut vollendeten dramatischen Wortdeklamation nahezukommen vermag. Beide Arten des Sprechgesangs, die lyrische mit ihrer lieblichen Herzlichkeit und die dramatische mit ihrer hinreißenden Lebendigkeit, sind weit mehr als das Rezitativ wesentlich berechtigte Musikgattungen; in ihnen ist Musik, Seele, Gesang, zwar in allgemeinster, einfachster, aber eben damit in potenziertester Weise; aus ihnen könnte neben der Oper ein zweites mit musikalischem Ausdruck begleitetes Musikdrama sich entwickeln, falls nämlich eine spätere Entwicklung der Kunst und der geistigen Anschauungsweise überhaupt dahin führte, Stoffe in der Art und Weise der griechischen Tragödie zu finden, die, in der Mitte zwischen Oper und Wortdrama liegend, für musikalische Deklamation sich eigneten, *ethisch-dramatische* Stoffe, welche feierlich innigen und kräftigen Ausdruck, aber keine breitere musikalische Ausführung verlangten, so daß eben diese Mittelgattung die richtige für sie wäre.

So hoch der deklamatorische Gesang in den soeben hervorgehobenen Beziehungen steht, so falsch wäre es nun aber desungeachtet, in ihm die höchste oder gar einzige Form des über die Liedform hinausstrebenden Gesanges zu erblicken. Es ist Musik *in ihm*, aber keine freie und ganze Entfaltung *der* Musik; er löst die Rede in Musik auf, aber er bindet die Musik an Silben, Worte, Sätze, Metrum; er kommt nicht oder nur zufällig zur Realisierung der der Musik eigentümlichen Formen gleichartiger entsprechender Perioden; er führt immer von einer Wendung zur andern, läßt keinen Gedanken sich selbständig entwickeln, er wirkt nur in und mit dem Worte, unterstützt nur

Digitized by Google

den Eindruck des letztern, es kommt in ihm kein Tongebilde zu eigener Konsistenz, sondern das Ganze schwebt oder rauscht vorüber wie das verhallende Wort selbst; der musikalischen Phantasie wird Nichts geboten, sie geht leer aus, es war doch nur ein momentaner, musikalisch-rhythmisch erwärmter und belebter deklamatorischer, nicht ein wirklich musikalischer Eindruck, den wir erhielten, das Einzelne des Inhalts ließ auch hier die Form, die Kunst nicht zu ihrem Rechte gelangen; ja der Ausdruck selbst trat ebendarum nicht voll und wirksam genug hervor, weil es nicht zur Entwicklung breiterer Formen kam, innerhalb welcher die einen bestimmtern Ausdruck bedingenden Mittel wirklich hätten vollständiger angewandt werden können, kurz es war eben mehr Eindruck als Ausdruck, es war musikalische Rede, aber nicht Musik. Es kann daher kein Zweifel sein, daß es auch noch eine andere, das Einzelne der Stimmung charakteristisch mit vollem Ausdruck malende Art der Vokalmusik geben muß, in der nicht bloß Musik ist, sondern die ganz und vollkommen Musik ist. Die Tonkunst ist so formenreich, daß es in der Tat sonderbar wäre, wenn gerade dies, die konkrete Darstellung eines Empfindungsinhalts in allen seinen Nüancen, Wechseln, Steigerungen usw., ihr versagt sein sollte. Mit Rezitativ und Deklamation begann einst die Kunstmusik, aber sie schritt mit Recht fort zu dem wahrhaft musikalischen Empfindungsgesange, zur Arie, sie geriet hiebei in einseitige Kultivierung der Form auf Kosten des Ausdrucks, aber diese vorübergehenden Verirrungen beweisen gegen die Wahrheit der Sache so wenig als überhaupt bekanntlichst der Mißbrauch jemals den rechten Gebrauch aufheben kann. Im Gegenteil, die Arie ist die Krone aller monodischen Vokalmusik, sie einigt den charakteristischen Ausdruck des Einzelnen wiederum mit der strengeren Form und dem lebendigen Fluß der Melodie, sie ist das rezitativisch-deklamatorisch gewordene und doch wiederum vollkommen melodische Lied. Gerade weil die Arie Beides zumal ist, kann bei ihr leicht einseitig das eine oder andere Element geltend gemacht werden; überwiegt das Streben nach charakteristischem Ausdruck, so nimmt sie leicht die gebrochene, kühle Rezitativform oder die pathetische und doch bis zur Nüchternheit konzise Form der dramatischen Deklamation an; ist aber die Tendenz vorhanden, das rein musikalische Element, die Periodizität der Gliederung oder die reiche Entwicklung oder den Fluß und Reiz der Melodie zur Geltung zu bringen, so wird sie leicht steif

Digitized by Google

formaliſtiſch oder andrerſeits mit ſogenannten ſchönen Gedanken und deren Wiederholungen überladen oder weich, charakterlos, ja am Ende ein leeres, ſchnörkelhaftes Singſtück, das zu nichts Anderem nütze iſt als um die Kehlenfertigkeit des Sängers zu zeigen. Auch können ſehr wohl Mißgriffe in der Anwendung der einzelnen Formen der Arie gemacht, z. B. eine Arie mit reicher und darum an ſich der Wiederholung wohl werter Melodieentfaltung in eine Situation verlegt werden, deren Eigentümlichkeit nicht geſtattet, daß das lyriſche Element der Herzensergießung ſich breitmache, den Gang der Handlung aufhalte, während wir anderswo gerade da, wo eine ſolche Ergießung ganz am Platze wäre, mit einer viel zu kurzen, unentwickelten Melodie abgefertigt werden. Allein dies Alles beweiſt nichts gegen die Arie ſelbſt, ſondern gegen Geſchmack und Takt des Komponiſten; ſoll es überhaupt Muſik als eigene Kunſt und nicht bloß halbmuſikaliſche Rethorik geben, ſoll die ganze Muſik nicht auf den Standpunkt des ſechzehnten Jahrhunderts oder vielmehr der atheniſchen Tragödie zurückgeſchraubt werden, ſo iſt die Arie, die Rouſſeau mit Recht das Meiſterſtück der (Vokal-)Tonkunſt nennt, in ihrer bleibenden Bedeutung anzuerkennen. Nur in ihr ſpricht das Gemüt das, was es erfüllt, ganz, nach allen Seiten, in ungehemmtem Erguſſe aus, nur in ihr legt ſich die Seele ganz hinein in den Geſang, nur in ihr kommt das Individuelle zu ſeiner muſikaliſchen Darſtellung, nur in ihr fühlen wir vollkommen mit, was das Innere des Andern bewegt, da das Lied und der Chor jedes in ſeiner Art hiefür zu allgemeiner Natur ſind; nur von der Arie empfangen wir den Eindruck des vollkommenen, reine Form und charakteriſtiſche Wahrheit, Gefühlsinnigkeit und ſcharfe pſychologiſche Entwicklung der einzelnen Gefühlsmomente in ſich verknüpfenden Kunſtwerks der Vokalmuſik. Rezitation iſt indirekter, Deklamation direkter Idealismus, das Lied und die Arie vereinigen beide, neigen ſich nach der einen oder andern Seite vorzugsweiſe hin, nur wiederum beide in verſchiedener Weiſe, das Lied hat zu wenig Raum, um beide Elemente zu umfaſſenderer Entfaltung kommen zu laſſen, die Arie aber geht zunächſt ein in die ganze Breite und konkrete Beſtimmtheit des indirekten Idealismus, weiß aber doch wiederum mittelſt ihrer periodiſchen Gliederung, mittelſt ihrer innigen Verbindung und flüſſigen Verſchmelzung der Teile das hohe, klare, einfach ſchöne Gepräge direkter Idealiſierung demſelben aufzudrücken. Die verſchiedenen

Digitized by Google

Formen der Arie ergeben sich einfach daraus, daß sie entweder lyrische oder dramatische Arie ist, und daß sich die eine oder andere entweder mehr dem Liede oder dem Rezitativ und Sprechgesang annähert; im ersten Falle findet strophen- oder rondoartige Ausführung, Wiederholung, Entwicklung der Gedanken und abgemessenere Periodisierung ihre Stelle, wogegen im zweiten der einfache Ausdruck des Inhaltes das Überwiegende ist. Welche Form anzuwenden sei, ergibt sich im einzelnen Falle aus ihrem Zweck und aus der Situation, in der sie gesungen wird (vgl. S. 218). Ganz falsch ist es natürlich, der Arie, die sich ganz den jeweiligen individuellen Empfindungen anzuschmiegen hat, eine feste allgemeingültige Form geben und z. B. vorschreiben zu wollen, daß und wie einzelne Hauptgedanken wiederholt werden sollen; das Eigentümliche der Arie ist vielmehr, keine Form, d. h. wohl Form (rein musikalische, melodische Form), aber nicht irgendeine bestimmte Form zu haben, sondern die Form ganz dem Inhalt gemäß zu bemessen. Die Wiederholung wird stets am Platze sein, wenn die Situation so ist, daß das Individuum als von einer Empfindung beherrscht, immer wieder auf sie zurückkommend erscheint; auch in solchen Fällen, wo ja die Wiederholung gerade höchst dramatisch ist, sie als undramatisch, den Gang der Handlung störend zu bezeichnen, wäre ein absolutes Mißverständnis einer modernen, einseitig den dramatischen Fortschritt betonenden Richtung, die, wenn sie folgerichtig sein wollte, auch aus dem Drama alle Exposition der Gedanken und Gefühle verbannen und aus ihm ein wahres Totengerippe, eine geist- und leblose Folge von Begebenheiten und Situationen zu machen versuchen müßte. Das Richtige über diese Frage liegt schon bei Mozart vor, der sich, die bekannten Bravourarien abgerechnet, von aller Schulform emanzipiert und ganz nach Erfordernis der einzelnen Fälle Arien teils von liedartiger, streng periodisierter, wiederholender, teils von ganz freier, lediglich dem Ausdruck folgender Form komponiert, übrigens auch in Arien der letztern Art keineswegs pedantisch prinzipiell alle und jede Wiederholung vermieden, sondern, wo sie natürlich und zur einheitlichen Abrundung des Ganzen passend war, sie gleichfalls zur Anwendung gebracht hat (Tamino im ersten, Sarastro im Anfang des zweiten Akts der Zauberflöte). Wie sehr sodann im Wesen und in der Form der Arie als der ganz freien Darlegung des Empfindungsergusses namentlich Dieses liegt, dem Verlaufe, den Wechseln, den

Digitized by Google

Steigerungen des Gefühls ungehemmt nachzugehen und durch dieſe lebendige Veranſchaulichung der Pulsſchläge des Herzens, durch voll und energiſch ſich entfaltenden Bewegungsrhythmus gerade wahrhaft dramatiſch, ja noch dramatiſcher als das Schauſpiel zu wirken (keineswegs aber, wie man meint, den dramatiſchen Ausdruck zu ſtören), bedarf nur kurzer Erwähnung; mit der Arie wäre nicht bloß die Muſik, ſondern eine Hauptgattung des Drama ſelbſt, das rein muſikaliſche, nur in der Muſik den adäquaten Ausdruck ſeiner bewegtern Stimmungen und Situationen findende Drama, aus dem Kreis der Künſte herausgeriſſen und vernichtet. Auf einen weſentlichen Unterſchied zwiſchen Sprechgeſang und Arie iſt noch hinzuweiſen; die Deklamation ſchließt die Inſtrumentalbegleitung nicht gerade notwendig aus, namentlich die dramatiſche nicht, deren größere Erregtheit wohl durch Mitwirkung von Inſtrumenten ſtärker hervorgehoben werden kann, aber ſelbſt hier darf dieſe Mitwirkung nur eine im eigentlichſten Sinne des Worts „begleitende" ſein, ſich aber nicht für ſich geltend machen wollen; die Deklamation ſchließt ſich ſo unmittelbar an das Wort an und verdankt alle ihre Wahrheit und Wirkſamkeit ſo ſehr eben nur dieſer Unmittelbarkeit, mit der ſie die einzelnen Worte und Sätze mit zutreffendem Ausdruck, Akzent und Ton hervorhebt, daß eine ſelbſtändigere Inſtrumentalmuſik ihre Klarheit und Schärfe nur trüben, ihre Einfachheit nur in Schatten ſtellen, die diſtinkte Auffaſſung auf Seiten des Hörers nur unmöglich machen würde. Noch mehr gilt dies von der lyriſchen Deklamation; auch neben ihr müſſen die Inſtrumente entweder ſchweigen oder mit einer Begleitung ſich begnügen, die den einfachen, kunſtloſen Eindruck der geſungenen Worte nicht ſtört und beeinträchtigt durch Hinzutat konkreterer, den zarten Hauch, der über dem Ganzen ſchwebt, verwiſchender, die reine ätheriſche Klarheit zerſtörender Formen. Bei der Arie dagegen verhält es ſich in dieſer Beziehung gerade wie bei dem Rezitativ und dem kunſtreicheren Liede; die malende Charakteriſtik der Arie fordert mit Recht noch eine genauere Individualiſierung durch Inſtrumente, und auch der Eindruck, den die Arie machen ſoll, der Eindruck des Überfließens des Gefühls in rückhaltloſe volle Äußerung ſeiner ſelbſt, wird nur erreicht, wenn die Stimme nicht allein ertönt, ſondern Orcheſtertöne ſich zugeſellt, deren Harmonie und Klangfülle die ganze Tiefe und Weite der Gemütsbewegung, welche in den Einzeltönen der Melodie ſich ausſpricht,

Digitized by Google

veranſchaulichen; die Melodie für ſich, eben weil ſie nur ein Nacheinander von Einzeltönen iſt, reicht nicht zu, um die Wärme und Erregtheit des in allen ſeinen Regionen lebendig bewegten Gemüts vollkommen zur Erſcheinung zu bringen, dies geſchieht erſt durch die Harmonie, die mit dem Einzelnen das Ganze, mit dem Einfachen das Volle, mit der Empfindung die Geſamtſtimmung gibt. Beſchränkt man die Vokalmuſik auf deklamatoriſchen Geſang, ſo ſei man ſo konſequent und gebe aller reicheren Inſtrumentalbegleitung den Abſchied; will man aber dieſe haben, ſo belaſſe man es auch bei demjenigen, wozu ſie allein paßt, bei der Arie, wie ſie durch Mozart zur Vollendung gekommen iſt. Es verſteht ſich, daß die Begleitung dem Geſange untergeordnet bleiben muß, ſelbſt wenn ſie ſich noch ſo reich und bedeutungsvoll ausbreitet; das Orcheſter kann ſelbſt im Drama (bloß mit Ausnahme ſolcher Fälle, wo es die Aufgabe hat, eine neben dem Geſang hergehende Handlung, auf die er ſich ſelbſt bezieht, zu veranſchaulichen) trotz aller konkreteren Individualiſierung der Figuren, Läufe uſw. vorherrſchend doch nur mitſingen, nicht aber neben dem Geſange ſelbſtändige Inſtrumentalmuſik aufführen wollen; ſeine Beſtimmung iſt zunächſt einzig die, den Geſang zu heben und zu tragen, zu bewirken, daß er mit der ganzen Innigkeit, mit der ganzen fließenden Weichheit, mit der geſättigten vollen Kraft, mit der klaren Individualiſierung, die er eben in der Arie haben muß, der empfindenden Phantaſie vorgeführt werde und ſo in ihr mit derſelben Wärme und derſelben Beſtimmtheit des Eindrucks ſich reflektiere, mit welcher er aus dem Gemüte des bewegten Individuums ſelbſt hervortönt. Das iſt eben das Eigentümliche der Arie, das Subjektivſte, Individuellſte unmittelbar auszuſprechen und mitzuteilen, das Innerſte und Verborgenſte herauszukehren, die Seele ſelbſt und, was ſie bewegt, überfließen zu laſſen in die Seele des Hörers; mit der Arie treten wir aus dem Gebiete des Allgemeineren ganz und vollkommen hinein in das der einzelnen Perſönlichkeit; dieſes Perſönliche mit ſeiner ganzen Eigenheit und Eigentümlichkeit anſprechend, penetrant und ergreifend (wie Lied und Sprechgeſang), klar und anſchaulich (wie das Rezitativ) hinzuſtellen, es herauszuleiten aus der ideellen Welt des Innern in die reale objektive Welt, iſt ihr Beruf, daher ſie auch auf Seiten des Künſtlers eine „Objektivität", eine Fähigkeit, das Subjektivſte in einfach zutreffenden, unmittelbar anſchaulichen Formen zu reproduzieren,

Digitized by Google

vorausgesetzt, die ihm nur eine reiche Phantasie, verbunden mit ebenso großer, das Wesentliche direkt erfassender Schärfe und Klarheit des Geistes, sowie mit feiner Empfänglichkeit für das Charakteristische gewähren kann. Nirgends ist, weil alle diese Bedingungen nicht überall beisammen sind, so viel Wertloses, teils Steifes und Trockenes, teils Inhaltloses, bloß formell Melodisches produziert worden als auf dem Gebiet der Arie; aber nirgends kommt auch die ganze Lebendigkeit und Wärme der Musik so wie in ihr zu Tage, wenn sie nicht durch Unvermögen oder Ungeschmack verkümmert und verdorben wird.

Die seit Gluck so vielfach besprochene formelle Frage, ob die Arie dergestalt *an das Wort gebunden* sei, daß auf jede Silbe nur Eine oder höchstens in Ausnahmefällen etliche Noten weiter fallen dürfen, erledigt sich einfach durch die Unterscheidung zwischen ihr und dem deklamatorischen Gesange. Nicht einmal dieser ist (wie auch das Lied seiner allgemeinern Haltung ungeachtet nicht) so mechanisch an die Silbenfolge gekettet, daß er nicht hie und da, wo mit einem Worte oder Satze der Strom der Empfindung seinen Kulminationspunkt erreicht, weiter ausholen, das Gewicht, das auf solche Punkte fällt, durch ausgeführtere melodische Wendungen ausdrücken, daß er ebenso nicht hie und da Manches wiederholen dürfte, was von besonderer Bedeutung ist; Form und Inhalt kämen ja miteinander in Widerspruch, wenn der letztere auch da, wo er eine bestimmtere Markierung, ein Verweilen auf ihm fordert, ganz ebenso kurz und schnell, d. h. (S. 161) ganz ebenso ungewichtig wie weniger gewichtige Momente, behandelt würde. Noch viel weniger aber kann an die Arie eine Anforderung dieser Art gestellt werden. Die Musik ist nun eben einmal die Kunst, welche zur Rede hinzutritt, um den dieser letztern nicht erreichbaren vollständigen Ausdruck der Wärme und Tiefe der Empfindung zu ihr hinzuzutun, sie „fängt da an, wo die Rede aufhört"; die Rede ist etwas Praktischzweckmäßiges, sie ist *der konzise Gedankenausdruck*, der zum Behuf klarer und leichter Mitteilung des Gedachten aus einfachen, leicht überschaulichen Bezeichnungen (Worten) und Kombinationen derselben (Sätzen) besteht, und der ebendarum unverweilt vom Einen zum Andern fortschreitet, um das Gedankenbild in zusammengedrängtem, schnell zusammenzufassendem Umriß zu geben; die Musik aber ist dies Alles nicht, sie ist nicht logische Bezeichnung, nicht Syllabierung, nicht Abbreviatur, nicht Geschwindschrift, nicht

Digitized by Google

Mittel für den Zweck leichter und scharfer Gedankenverdeutlichung, zu all Dem wäre sie außerordentlich unpassend gewählt, sondern sie ist breiter, voller Gefühlserguß, sie ist dazu erfunden, um sich auszusingen, wie es einem ums Herz ist, um der ganzen das Gemüt nicht oberflächlich momentan berührenden, sondern es mehr oder weniger tief und dauernd beherrschenden, erfüllenden, schwellenden, niederdrückenden Bewegtheit einen natürlichen, nichts als sich selbst bezweckenden Ausdruck zu geben, wie er sich vermöge der Einrichtung der menschlichen Organisation im Ton darbietet; die Rede setzt für Alles Ein Wort, spricht Alles ein-, höchstens zweimal aus, auch wenn sich gerade eben an dieses Wort, diesen Namen usw. im Augenblick, wo er ausgesprochen wird, die tiefste und mannigfachst bewegte Gemütserregung knüpft, die Rede kann eine solche Erregung wohl auch ausmalen in einer Folge von Sätzen, Strophen, Gedichten, aber an einem einzelnen Punkte, wenn er auch innerhalb des Ganzen noch so schwer wiegt, kann sie nicht stillhalten, höchstens durch die Stellung im Satze und durch akzentuierten Vortrag seine hohe Bedeutung einigermaßen andeuten, denn die Logik oder der Umstand, daß sie logische Gedankendarstellung ist, gestattet es nicht anders; die Musik dagegen ist von dieser Gebundenheit frei, sie muß sie abwerfen, da sie sonst eben das ihr eigentümlich Zukommende, das Gefühl, zurückdrängen, verschweigen müßte, statt es kundzutun, und sie kann sie abwerfen, da das längere Verweilen auf einem Punkte, wenn es nicht übermäßig ist, die Symmetrie und Überschaulichkeit, die natürlich auch der musikalische Ausdruck haben muß, nicht beeinträchtigt, sondern im Gegenteil die Gleichförmigkeit des streng periodischen Melodienbaus in ganz berechtigter Weise durch Auslassungen dieser Art unterbrochen wird. Rede und Musik haben nicht dasselbe Tempo (Zeitmetrum), die Musik richtet sich in ihrem Tempo, in ihrem Eilen und Verweilen nach der Empfindung, nicht nach Begriff und Wort; „der Gedanke", sagt Moritz ganz richtig, „hat Licht, die Empfindung Fülle; der Gedanke kann sich auf einmal äußern, die Empfindung nur nach und nach sich ihrer Fülle entledigen; der Gedanke ist ein Blitz, die Empfindung die regenschwangere Wolke, ihr Erguß ist der langsamere oder schnellere Tropfenfall." Die Leugnung dieses Unterschieds zwischen Rede und Musik, die Behauptung der syllabischen Melodie als der

Digitized by Google

einzig zulässigen ist derselbe Widerspruch, wie wenn man der lyrischen Poesie die Ausmalung einer Empfindung durch mehrere Strophen hindurch verbieten, die Disposition der Szenen eines Dramas, die Skizze eines Gemäldes usw. für den bessern Ausdruck der Idee des Ganzen erklären wollte, weil sie alles überflüssige Beiwerk bei Seite lasse, oder weil, wie Wagner und seine Schule in Bezug auf die Oper behauptet, die breite Ausführung an dem Widerspruch leide, das, was bloß Mittel für den Ausdruck sei, zur Hauptsache zu machen. Melodie in der Musik, Ausführung in der Poesie, Musik im musikalischen Drama sind Zweck, nicht Mittel (außer soweit alles Einzelne, was Zweck ist, auch wieder Mittel ist für irgend etwas Allgemeineres, für vollständige Realisierung der Idee der Kunst, sowie für Förderung und Bereicherung des Geisteslebens überhaupt), Musik und Kunst überhaupt wollen nicht belehren, sondern schön und ausdrucks *voll* darstellen (wiewohl sie hiemit indirekt auch Dies und Jenes mit tiefem Eindruck lehren können), man will in der Kunst die Idee in voller Realität, nicht in dürftig symbolischer Andeutung, nicht in einem Ausdruck, der bloß Mittel ist, man will sehen, hören und genießen, und insofern ist eine in Koloraturen, Läufen, Kadenzen das Maß überschreitende Arie, wenn sie nur Vokal- und nicht Instrumentalmelodie darbietet und keine unnatürlichen Anforderungen an das Organ macht, immer noch dramatisch musikalisch, weil auch in diesen Figuren an sich ein immerhin adäquater Ausdruck der stärkeren Bewegtheit des Gemütslebens, wie sie eben im Drama, nicht im lyrischen Lied zu Tage tritt, gegeben ist. Die Arie ist nicht bloß einfache Melodie, wie das Lied, sondern auch figurierte; die Figuren mit ihren schnell aufeinander folgenden Wendungen stellen das Unruhige, aus dem Gleichgewicht herausgehobene, unendlich Wechselvolle der Gemütsbewegtheit, die Rouladen das ganze und volle Sichauusladen und Sichauslassen der durch alle Tonregionen hindurcheilenden, das ganze Tongebiet durchmessenden, *nur durch dieses Sichausbreiten* zu größern Tondimensionen sich selbst genügenden Empfindung so treffend dar, daß gegen ihre (richtige) Anwendung in der Tat nichts mit Fug eingewendet werden kann. — Umgangen werden konnte die Erörterung dieser Fragen, obwohl sie ganz einfach mit der Frage, ob es eine Musik überhaupt geben solle oder nicht, zusammenfallen, an diesem Orte deswegen nicht, weil neuerdings „die musikalische Melodie" für undramatisch erklärt worden

Digitized by Google

ist; wir bestreiten die Möglichkeit eines bloß rezitativisch-deklamatorischen musikalischen Dramas gar nicht, aber wir leugnen, daß es das einzige und höchste sei, wir können ihm nur einen sehr engen Kreis, der über den der antiken Tragödie nicht hinausginge, zuweisen, und wir müßten zudem namentlich rücksichtlich der mehr lyrischen Partien eines solchen einfach-ethischen Dramas (auf welches in der Tat das „Kunstwerk der Zukunft", wie es S. 208 u. f. f. sich exponiert, hinauskommt) als Hauptbedingung seiner etwaigen Entstehung ein Wiederaufleben einer einfachen ethisch-religiösen Anschauungsweise und einer damit gegebenen einfach humanen Gemütsinnigkeit betrachten, zu welcher in Betracht der gespannten Verhältnisse und der reflektierten, in sich gespaltenen Bildung des modernen Lebens die Zeit wohl noch nicht da sein dürfte. In Bezug auf die bisherige dramatische Musik aber ist der Theorie der Zukunftsmusiker entgegenzuhalten, daß wir dramatisch deklamatorische Musik schon längst in Fülle haben, und daß sie also nicht erst geschaffen oder aus vermeintlichem Untergange wieder hergestellt zu werden braucht; wir finden in Ensemblestücken, Quartetten, Terzetten, auch in Arien unsrer klassischen Opern sehr häufig, nämlich in allen Stellen, wo der Gesang mehr dem parlando als der Melodie sich nähert (ohne doch förmlich rezitativisch zu werden), den Sprechgesang ganz richtig angewendet; auch den Vergangenheitsmusikern war es von selbst klar, daß in dramatischen Werken nicht Alles breit melodisch fließend und ebensowenig Alles rezitativisch gebrochen, mit rezitativischer, das Einzelne gesondert hervorhebender Umständlichkeit komponiert werden kann, und die Verteidiger der Zukunftsmusik irren sich mithin gewaltig, wenn sie uns sagen, unser jetziger musikalischer Geschmack sei durch die „musikalische Melodie", die uns noch immer „in den Ohren klinge", so verdorben und verwöhnt, daß er eine nicht absolut musikalische, deklamatorische Melodie gar nicht mehr zu begreifen im Stande und daher auch einer richtigen Würdigung der neuesten Richtung unfähig sei.

Rezitativ und Arie haben zwar ihren Hauptort in größern lyrischen, epischen, dramatischen Werken, in Kantate, Oratorium und Oper; sie waren aber desungeachtet schon hier zu betrachten; sie entstehen doch nicht einzig und allein erst mit diesen breiteren Musikformen; das Rezitativ bildet sich, wie oben erwähnt, schon aus dem umfangreicheren Liede hervor, es ist auch Teil von diesem, die Arie aber kann

Digitized by Google

auch selbständig bestehen als musikalischer Ausdruck einer Empfindung oder Stimmung, die durch Inhalt, Charakter, Situation so konkret ist, daß die Liedform zu allgemein für sie wäre. Allerdings aber ist auch die Arie, dem Rezitativ hierin gleichfalls verwandt, vorzugsweise Teil eines größern Ganzen, da innerhalb des Verlaufs eines solchen sich am ehesten und klarsten solche „konkrete" Stimmungen ergeben, für welche die Arie die charakteristische Form ist.

§ 803

Dem Liede und den monodischen Formen des Rezitativs und der Arie stehen gegenüber die polyphonen Gattungen der Vokalmusik, welche von den mehrstimmigen Solosätzen (Duetten usw.) an in immer steigender Mannigfaltigkeit und Verwicklung sich bis zu mehrchörigen Kompositionen ausbreiten und zugleich der Anwendung der kunstreicheren Formen der Figurierung und Verflechtung der Stimmen, der Nachahmung und Fuge, des Kanons und Kontrapunkts Raum verstatten.

Die Polyphonie ist der Vokal- und Instrumentalmusik gemeinsam und wurde daher schon bei den allgemeinen Formen des musikalischen Kunstwerks besprochen. Allerdings aber ist der Gesang das Hauptgebiet für die systematisch durchgeführte Polyphonie. Die Gesangstimmen sind zwar nicht mannigfaltigere, aber gewichtvollere, selbständigere Größen als die Instrumentalstimmen, weil in jenen die menschliche Subjektivität selbst unmittelbar sich ausspricht, und daher gehört die Polyphonie, deren Wesen und eigentümlicher Eindruck eben im Zusammentönenlassen selbständiger, in ihrem Zusamensein selbständig bleibender, mit selbständigem Gewicht sich vernehmen lassender Einzelstimmen besteht, vorzugsweise dem Gesange an. Auch hat nur der Gesang in allen Lagen die einfache Helligkeit und Klarheit, die Distinktheit, die deutliche Unterscheidbarkeit der zusammenerklingenden höhern und tiefern Stimmen, die erforderlich ist, um die polyphone Musik recht durchsichtig zu machen — selbst die in den mittlern und obern Lagen so helltönenden Rohrblasinstrumente werden in der Tiefe dumpfer, wogegen der Baß der Menschenstimme so voll, rund und klar ist wie irgendeine andere Stimmregion, — und somit ist auch von die-

Digitized by Google

ſer Seite her der Geſang das Hauptgebiet für die ſyſtematiſche Polyphonie, beſonders für die Fuge, deren Haupteffekt, das lebendige, unendlich ſchwungreiche Durcheinanderwogen der nebeneinander doch klar vernehmlich bleibenden Stimmen, für die Inſtrumentalmuſik nicht in gleichem Grade erreichbar iſt. Jedoch wie die kunſtgerechteren und ſtrengeren kann der Geſang auch die freiern und leichtern polyphonen Formen für lyriſche, beſonders religiöſe, und für dramatiſche Zwecke benützen; für ſie hat das Vokaltonſyſtem vollends Helligkeit, Beweglichkeit, Kombinationsfähigkeit genug; eine und dieſelbe Gattung, Duett, Terzett uſw., Chorgeſang kann entweder freier, einfach melodiſch, lied-, rezitativ-, arienartig, als Zuſammen- und als Wechſelgeſang, oder ſtrenger, figuriert, mit Stimmenverflechtung, kontrapunktiſch uſw. behandelt werden. Die muſikaliſche Äſthetik hat hier nichts zu tun, als auf die großartige Mannigfaltigkeit ſchöner und charakteriſtiſcher Geſtaltungen, welche hier der Tonkunſt offen ſtehen, einfach hinzuweiſen und formzerſtörenden modernen Theorien gegenüber, welche konſequenterweiſe auch ſie angreifen müſſen, die Berechtigung und Notwendigkeit aller dieſer Gattungen harmoniſch-melodiſcher Vokalmuſik aus denſelben Gründen feſtzuhalten, welche uns nicht erlaubten, mit J. J. Rouſſeau der Harmonie und mit jenen Neueren „der muſikaliſchen Melodie" den Abſchied zu geben. Muſik iſt nun eben einmal Stimme (nicht Rede), Stimme aber iſt erſtens biegſam und zweitens eines harmoniſchen Verhältniſſes zu andern Stimmen fähig; ſoll es alſo Muſik geben, ſo iſt Biegung der Stimme, d. h. Melodie, und Harmonie der Melodien auch auszubilden; Muſik iſt ferner nun eben einmal Gefühlsausdruck, zu andern Dingen iſt ſie nicht zu brauchen, ſie hat Mittel, Gefühle mehrerer oder ganzer Maſſen ſowohl auseinanderzuhalten, als auch zu harmoniſcher Einheit zuſammenklingen zu laſſen, und zwar entweder kontrapunktiſch als Zugleich oder imitatoriſch als ſich ablöſendes Nacheinander; dieſe Mittel nicht zu gebrauchen, wäre gerade Dasſelbe, wie wenn die bildende Kunſt bloß einzelne Individuen darſtellen, die Poeſie des Epos und des Drama ſich enthalten wollte; die polyphonen Formen können alſo nie veralten, das Publikum der Zukunft wird ſtets auch in ihnen um ſo mehr Befriedigung und Erhebung finden, je weniger die Kunſt ſelbſtändige Stimmen, d. h. Melodien, nicht bloße Tongänge, in Einheit zu ſetzen, verloren gehen, und je weniger man dieſe Kunſt, welche das Schwerſte, Einheit

Digitized by Google

und konkreteſte Mannigfaltigkeit in Einem, herzuſtellen weiß, durch Äußerlichkeiten frappant ſein ſollender Modulationen, Inſtrumenteneffekte uſw. zu erſetzen bedacht ſein wird. Die kunſtgerecht polyphonen Formen (mehrchörige Kompoſitionen mit eingeſchloſſen) genügen nun aber, wie dies ſchon § 784 bemerkt wurde, freilich nicht; den erhabenſten, beruhigendſten, abſchließendſten, ſeelenvollſten Eindruck gewähren zuletzt doch immer die einfacheren Chöre, bei denen die Selbſtändigkeit der Stimmen doch nur eine untergeordnete iſt; ſie erheben, ſie ſchließen ab, ſie ergreifen dadurch, daß ſie die Einheit wiederum hervorkehren, daß ſie die Tonmaſſe ganz, ungeteilt und dadurch ſowohl groß als ruhig, einfach und konzentriert zum Gefühle reden laſſen; nur in ihnen iſt wahre Totalität, ſchwere Wucht, Auflöſung aller individuellen Bewegungen und Empfindungen in den Strom Einer univerſellen, allumfaſſenden, die Harmonie des Weltalls nachbildenden, das Gemüt über alles Einzelne beſeligend hinaushebenden, in ſich geſättigten großen Geſamtſtimmung; mit ihnen, mit den einfachern Chören langen wir an beim Ende, bei dem höchſten und letzten Sammel- und Ruhepunkt, über den hinaus die Muſik uns nichts mehr zu bieten vermag; in ihnen faßt ſie alle Kraft, alle Freude, alle Wehmut, die aufgeboten werden kann oder dargeſtellt werden ſoll, zu einem Geſamtbilde zuſammen, das ſelbſt, wenn es trauriger Klaggeſang iſt, die unendlich beruhigende Wirkung auf uns ausübt, die allem Hohen und Großen, aller Vereinigung der Einzelexiſtenzen und Einzelkräfte zu Einer Totalwirkſamkeit eigen iſt. Die einfacheren Chöre eignen ſich wohl auch für die Darſtellung erregterer Maſſenempfindungen, wenn es ſich nämlich um eine ſchlechthin einmütig bewegte Maſſe, wie z. B. um Kriegerchöre handelt; das Höchſte aber, was ſie leiſten können, ſind doch jene zuſammenfaſſenden und abſchließenden Geſamtſtimmungen, über die hinaus kein weiteres Fortſchreiten der muſikaliſchen Bewegung ſtattfindet. Allein damit verlieren die ſtreng polyphonen Formen an ihrem Werte nichts, ſie ſind da für alle bewegteren und zugleich die einzelnen Individuen oder Teile eines Ganzen lebendiger durchdringenden Mehrheits- oder Maſſenempfindungen, ſie ſtellen die Mehrheit oder Maſſe als eine in ihren Gliedern, Perſonen, Altern, Geſchlechtern von einer Stimmung aufgeregte dar, ſie ſind dramatiſcher, wie jene lyriſcher, ſie führen die Geſamtbewegung der beruhigten Auflöſung in Ein großes Ganzes erſt entgegen; ſie

Digitized by Google

können zwar (wie z. B. Schlußfugen) in vielen Fällen auch selber abschließen, indem auch ihnen in Stimmführung und Rhythmisierung die Mittel zur allmählichen Herbeiführung eines beruhigenden Totaleindrucks nicht durchaus fehlen, sie sind namentlich dann zum Schlusse geeignet, wenn das ganze Tonwerk so lebhaft erregt war, daß eine Abschließung mittelst polyphoner Musik im Gegensatz zum Übrigen immer noch beruhigend wirkt, allein eigentlich sind sie doch dazu da, die Bewegung in Gang zu bringen, sie ins Weite und Breite auszudehnen, sie zu steigern und zu vermannigfaltigen, sie anschwellen und immer lebendiger wogen und pulsieren zu lassen, bis der Kulminationspunkt erreicht und daher die Zeit zu einfach großem Ausklingen des Ganzen gekommen ist. Auch in den kleineren mehrstimmigen Tonstücken, in Terzetten usw. zeigt sich dieser Unterschied individuellerer Erregtheit, bei der die Stimmen sich spalten, gegeneinander agieren, einander wechselvoll ablösen usf., und ruhigerer, allgemeinerer Haltung, bei der sie zu Einem Gesamtgesange verschmelzen, ohne damit ihre Eigentümlichkeit ganz aufzugeben; man vergleiche z. B. das Terzett im Anfang des zweiten Akts von Don Juan und das Terzett aus B-Dur im ersten Finale, die den Unterschied beider Arten so schlagend veranschaulichen. Solange aber dieser Unterschied besteht, werden auch die kleineren künstlich polyphonen Gattungen stets in Kraft bleiben; es wird namentlich auch der Kanon seine Geltung behalten, der die Mitteilung der Empfindung von einem Individuum zu andern, das Auftauchen Eines Gefühls in mehreren, dabei doch getrennt bleibenden, für sich singenden Personen ganz naturgemäß wiedergibt. Also auch hier keine neuen Formen, keine Umstürzung des Alten und weil es naturgemäß war auch Bewährten, sondern richtige Anwendung und Kombination der verschiedenen Gattungen! Auszuscheiden oder vielmehr längst ausgeschieden ist nur die kontrapunktische Madrigalform, die polyphone Komposition eines Liedtextes, die eben als solche eine unhaltbare, widersprechende Kunstart war; das Richtige ist für das Lied seinem Begriffe nach unison oder harmonisch begleitete Einstimmigkeit; erst wo verschiedene Personen mit verschiedenem Gesangsinhalt auftreten oder wo ein Gesangsinhalt ausdrücklich von verschiedenen Personen zugleich, und zwar in selbständiger Weise ausgesprochen werden soll, tritt die Polyphonie ein, entweder frei oder kunstgerecht, und entweder als bloße Mehrstimmigkeit (Duetten usw.) oder als Allstimmigkeit, als

Digitized by Google

alle Klaſſen, Geſchlechter, alle Individuen eines Standes uſw. vereinigender Chor, der eben hiedurch, daß er nicht bloß Viel-, ſondern weſentlich Allſtimmigkeit iſt, den univerſell abſchließenden Charakter erhält, welcher ihm allein eigen iſt.

Die Eigenſchaft des Chors, daß er weſentlich „Allſtimmigkeit" iſt, hindert natürlich nicht, daß mehrere Chöre, von denen ſo jeder doch wieder nur Teil einer noch größeren „Allgemeinheit" iſt, einander gegenübergeſtellt, ebenſowenig daß Chöre aus Stimmen einer beſondern Tonregion, „Halbchöre", z. B. Männerchöre mit Ausſchluß des Alts und Soprans, gebildet werden. Der Begriff der Allſtimmigkeit iſt ein doppelter; es kann darunter entweder abſolute oder nur relative Allſtimmigkeit verſtanden ſein. Die abſolute Allſtimmigkeit mit ihrem umfaſſenden, mächtigen Eindruck wird allerdings nur erreicht durch einchörige und durch vollchörige, d. h. ſämtliche Stimmregionen vereinigende Kompoſition (letztere gewöhnlich nicht ganz treffend „gemiſchter" Chor genannt); aber auch die relative Allſtimmigkeit behauptet den Charakter der Großartigkeit, ſei es nun daß ſie als mehrchöriger Geſang zwei oder mehr ſelbſtändige Ganze gegeneinander und zuſammenführt, wodurch die erhabenſten und ſchlagendſten dramatiſchen Wirkungen erreicht werden können, oder daß ſie als Halbchor auftritt, und zwar insbeſondere als vollkräftiger *Männerchor* (da die obern Stimmen wegen des Mangels der ſubſtantiellen Baßbaſis ſich zu ſelbſtändigem Chorgeſange weniger eignen). Der Männerchor iſt an ſich nur Halbchor, aber er hat die Mittel, die weſentliche Eigenſchaft des Ganzchors, d. h. das Vereintſein tiefſter, mittlerer und höherer (nach oben zu abſchließender) Stimmregionen, auf ſich ſelbſt überzutragen, ſofern der Tenor vom unterſten Baſſe durch Höhe wie durch helle und weichere Klangfarbe ſich ſo ſpezifiſch unterſcheidet und zugleich in Folge dieſes weiten Abſtandes ſo entſchieden nicht nur Eine, ſondern zwei Mittelſtufen zwiſchen ſich und der unterſten Stimme zuläßt, daß der (drei- oder vierſtimmige) Männerchor ein in ſich ſelbſt durchaus konkretes Abbild des eigentlich allſtimmigen Ganzchors iſt, welches vor dieſem zudem das Kräftigere der tieferen Lage des Ganzen voraus hat und ſo gerade ein Hauptmerkmal des Chors überhaupt, das Kräftig-Große, zu ſpezifiſcher Anſchauung bringt. Im Ganzchor wird dieſes Kräftig-Große wiederum gemildert und erweicht durch die mitwirkenden Oberſtimmen; im männlichen Halbchor dagegen tritt es

Digitized by Google

für sich in voller Macht und Aktivität heraus, und es entsteht zudem durch die Beschränkung auf die Unterstimmen ein Charakter der Gleichartigkeit, der auch noch ein anderes Merkmal des Chores, das gleiche Durchdrungen-, Bewegt-, Begeistertsein Aller von Einem Inhalte, Einer Gesamtstimmung zwar unvollständiger, aber unmittelbarer und darum schlagender als der Ganzchor veranschaulicht. Diese zwei Momente, das Vollkräftige und das sprechendere Hervortreten der Einheit einer Gesamtstimmung, weisen dem Männerchor eine ganz eigentümliche Stellung unter den Formen der Musik an, eine Stellung, durch die er, obwohl er dem Lied gegenüber durch selbständigere Stimmenführung schon kunstgerechte Form ist, doch aus dem Gebiete der reinen Kunst zugleich hinüberreicht in das des Lebens und zwar sowohl des sozialen und religiösen als ganz insbesondere des nationalen Gesamtlebens. Der Männerchor ist nicht eigentlich „volksmäßig" — denn er ist ja Kunstform —, aber er ist national; er ist auch sozial und religiös, aber er ist für den geselligen Zweck doch nicht einfach, leicht, populär, für den religiösen, gemeindlichen nicht allumfassend, nicht menschheitlich genug; national dagegen ist er im vollsten Sinne des Worts, er hat noch nicht die Schwierigkeiten und Feinheiten der strengen Polyphonie und ist so immer noch „volkstümlich", er hat das zarte Nebenelement des Ganzchors nicht mehr, sondern repräsentiert durch seine reine Männlichkeit sowie durch seine individualisiertere und kunstmäßigere Stimmführung eben die „Nation", das Volk als aktive, ihrer selbst energisch bewußte, von höhern Ideen kräftig beseelte, gebildete, aus frei zum Ganzen mitwirkenden Gliedern (S. 150) bestehende Gesamtheit. Natürlich eignet er sich aus all diesen Ursachen auch zum Gesellschaftlichen im Unterschied vom bloß Geselligen, zum Ausdruck der von einer Gesellschaft vertretenen ethischen, künstlerischen Ideen, aber doch vorzugsweise zum Nationalen, weil doch erst in diesem die ganze Kraft und Vollstimmigkeit, welcher der Männerchor fähig ist, zur vollständigen Anwendung gelangt. Mit dem Männerchor wird so die Kunstmusik unmittelbar praktisch, sie tritt ins Leben hinein oder zurück mit einigender, erhebender, massenverschmelzender, allbegeisternder Kraft; der Männerchor bildet die Brücke, über welche die Kunstmusik überhaupt, auch mit ihren strengern Formen, allmählich ins Leben der Gesamtheit hinüber sich verpflanzen kann, er macht auch die Kunstmusik zur Volksmusik, er zieht sie aus der engen Sphäre musikalischer

Digitized by Google

Gelehrsamkeit heraus und führt sie auf den Schauplatz der Öffentlichkeit, um auch dem nationalen Gesamtleben die erwärmende und einigende Kraft der Tonkunst einzuhauchen und Dasjenige, was dort bereits als Gefühl in den Einzelnen lebt, durch die Macht des Gesangs zu einem Alles verschmelzenden und in immer weitern Kreisen zündenden Gesamtheitsausdruck zu bringen. Weiter findet sich dies Alles ausgeführt in der Schrift „Der volkstümliche deutsche Männergesang" von Dr. O. Elben, in welcher zugleich die historischen Nachweisungen über die allmähliche Herausbildung dieser Musikform gegeben sind. Unter den „Männergesang" fällt natürlich auch das von Männerstimmen vorgetragene Chorlied (§ 801), und auch von ihm gilt bis zu einem gewissen Grade, was im gegenwärtigen Paragraphen über den Männerchor gesagt wurde; aber die drei Punkte, daß durch ihn der Kunstgesang national, der Volksgesang kunstmäßig und (durch die Stimmführung) ein sich freier individualisierender wird, gehören dem Männerchor eigentümlich an und machen ihn zu einer ganz besonders wichtigen, in seiner Art einzig dastehenden Form der Gesamtmusik.

§ 408

1 Die Kombination der verschiedenen homophonen und polyphonen Formen macht es der Musik möglich, zusammenhängende *größere Gesangwerke* zu schaffen, und zwar hauptsächlich Werke *kirchlichen Inhalts*, sofern bei ausgedehnteren Vokalkompositionen, die nicht dieser Sphäre angehören, die Notwendigkeit einer selbständigeren Mitwirkung der Instrumentalmusik sich so sehr geltend macht, daß sie nicht der Vokal-, sondern der aus der Vereinigung beider Hauptzweige entstehenden Gattung
2 beigezählt werden müssen. Die verschiedenen Arten kirchlicher Gesangwerke unterliegen, sofern sie der Musik zum Teil von außen her durch die Institutionen des Kultus gegeben sind, keiner strengeren musikwissenschaftlichen Bestimmung; doch lassen sich im Allgemeinen unterscheiden Werke, in welchen die einfache mehr beschauliche Versenkung des Gemüts in einen religiösen Inhalt vorherrscht, dann solche, in denen ein gehobenerer mehr lyrischer

Digitized by Google

Aufschwung zum Unendlichen das Charakteristische ist, endlich solche, welche, die zwei ersten Arten in sich aufnehmend, den religiösen Inhalt in seiner ganzen objektiv ausgesprochenen Bestimmtheit, in seiner ganzen Höhe und Weite dem Subjekt gegenüberstellen und die Empfindungen, mit denen es sich von ihm erfüllt findet, zu musikalischem Ausdrucke bringen. Nebenarten sind die mehr deklamatorisch-rezitativischen Gesänge, deren Formen weniger fest und entwickelt sind.

1. Die zahlreichen Formen der Vokalmusik geben der Kunst Gelegenheit und Anlaß zu den mannigfaltigsten, wirkungsreichsten Kombinationen, durch welche größere Gesangwerke entstehen. Monodie, Mehrstimmigkeit, Polyphonie, einfacher und kunstreich gegliederter Gesang lassen sich in vielfachster Art kontrastierend einander gegenüberstellen, verwandtschaftlich einander beiordnen, nach dem Gesetz rhythmischer Steigerung und Wiederberuhigung miteinander verknüpfen; durch dieses Verfahren, durch die Kombination der Gattungen, bilden sich, wie durch architektonische Gruppierung großartige und charakteristische Gebäudekomplexe, Gesangszyklen, ebenso belebt durch Mannigfaltigkeit, Antithese und Fortschritt als erhebend durch den Reichtum musikalischer Formen, die hier nach- und miteinander, eine die andere ergänzend und weiterführend, auf den Schauplatz treten. Der geeignetste Name für diese größern Gesangwerke zusammen wäre der der Kantate; er wird jedoch gewöhnlich bloß für Gesangwerke weltlichen und allgemein-religiösen Inhalts gebraucht, deren äußere Form eine freiere, nicht durch kirchliche Sitte fester bestimmte ist, sowie andrerseits nicht ganz passend hie und da auch für objektiver gehaltene, episch-dramatische Gesangwerke, die in eine andere Klasse von Kompositionen als die hier zu besprechenden gehören. Die Kantate im richtigen Sinne des Worts, als größeres lyrisches Gesangwerk, ist eine Reproduktion des Liedes auf höherer Stufe und in universellerer Weise, sie führt einen Inhalt von allgemein menschlicher Bedeutung musikalisch aus, einen Inhalt, der nicht bloß Einzel-, sondern Gesamtgefühl, und der ebenso, was die speziellere Gestaltung betrifft, breiter auseinandergelegt, durch genauer eingehende, die Gedanken reicher entwickelnde strophische Poesie bestimmter in seine ein-

Digitized by Google

zelnen Momente zerlegt ist. Je nachdem diese einzelnen Teile sich mehr für den musikalischen Ausdruck durch eine oder mehrere Einzelstimmen oder durch Chöre eignen, werden sie den einen oder andern zugewiesen, jedoch so, daß auch die Einzelgesänge das Gefühl der in der Kantate sich aussprechenden Gesamtheit aussprechen; die Stimmenverteilung ist bloß musikalisches Mittel des Ausdrucks, indem z. B. ein lebendiger bewegtes Schmerzgefühl passender in der weicheren Monodie- als in der kräftigeren Chorform dargestellt wird, sachliche Bedeutung hat sie keine, es sind nicht Arien, Duette usw. verschiedener Personen, sondern bloß einzelner Stimmen, welche die Gesamtheit abwechselnd in ihrem Namen reden läßt. Die Instrumentalbegleitung ist der Kantate, wenn sie sich vollständig entwickeln soll, notwendig; bei Festkantaten wird sie schon der verstärkten Wirkung wegen nicht leicht fehlen; bei religiösem Inhalte wäre sie an sich eher entbehrlich, da auf diesem Gebiete gerade durch die Beschränkung auf den Gesang ein eigentümlicher Eindruck rein in sich versenkter, rein nur das innere Gefühl ohne alles Nebenwerk aussprechender, einfach-ernster Innigkeit hervorgebracht wird, allein sie ist auch bei religiösen Kantaten doch das Gewöhnliche, sofern sie nicht dem Kultus dienen und daher bei ihnen die reichere Charakteristik dem religiösen Ernste nicht aufgeopfert zu werden braucht. Von selbst versteht es sich aber, daß die Instrumentalmusik dem Gesange wesentlich untergeordnet bleibt; die Kantate erhält zwar durch die Verteilung der einzelnen Inhaltsmomente an verschiedene Personen bereits eine objektivere, spezieller charakterisierende Gestalt als das Alles in die Subjektivität des Einzelindividuums einschließende Lied, und insofern bedarf sie auch mehr malende Charakteristik durch Instrumente, welche eigentlich nichts tun, als daß sie das Prinzip der Verteilung an mehrere Stimmen noch weiter fortsetzen, aber die in der Kantate auftretenden Personen sind ja nicht verschiedene Persönlichkeiten, deren jede etwas Eigenes hätte und zum Ganzen mit hinzubrächte, sondern sie sind bloß Teile, bloß Stimmen des Ganzen selbst, in der Kantate überwiegt die Einheit immer noch die Besonderung, und daher kann auch die Instrumentalbegleitung nur den Gesang einleiten und unterstützen, nie aber zu selbständiger Mitwirkung sich erheben, außer wenn eine Kantate auf ein spezielles, zur Instrumentalmalerei auffordernde Ereignis, wie Kampf und Sieg, ihre Beziehung hat, und selbst hier darf dieselbe sich nicht so weit ausbreiten, daß dadurch die Wirkung des

Digitized by Google

in Einem Zuge fortschreitenden Gesanges gestört würde. In diesem Überwiegen der Einheit über das Besondere liegt das Eigentümliche, zugleich aber auch das Schwierige, ja Undankbare der Kantate, sobald sie sich, wie z. B. Neukomms Ostermorgen, zu größerem Umfange ausdehnt; es soll Verteilung, Individualisierung der Stimmen stattfinden und doch nicht bis zu wirklichem Heraustreten des Einzelnen aus dem Ganzen fortgegangen, es soll die Mittellinie getroffen werden zwischen dem Allgemeinen und Besondern, es soll starke Färbung und farblose Allgemeinheit gleich sehr vermieden werden, dies gelingt nicht immer und tritt auch, wenn es gelingt, nicht so von selbst klar und sprechend hervor wie bei Gesangwerken objektiverer Haltung und noch umfassenderen Umfanges; kurz die größere Kantate ist nicht konkret genug, nicht hinlänglich mannigfaltig gegliedert, und auch wieder nicht einfach und überschaulich genug, sie ist ein weit ausgedehntes Lied, das doch nicht mehr Lied ist, sie ist eine Mittel- und Übergangsgattung, die nicht ganz befriedigt und daher nur eine beschränkte Geltung in Anspruch nehmen kann.

2. Die Schwierigkeiten, die bei der bloß allgemein religiösen Kantate obwalten, verschwinden bei andern Formen der Gesangmusik, denen durch ihre Bedeutung für den Kultus entweder ein einfacherer oder ein bestimmter charakteristischer Typus aufgedrückt ist. Das Erste ist der Fall einmal bei den kürzeren Kirchenkantaten (wie sie z. B. in den ersten Bänden der neuen Ausgabe S. Bachs enthalten sind), indem sich diese auf wenigere, leichter überschauliche Teile beschränken. Sodann bei den sogenannten Motetten, d. h. „Spruchgedichten"; es sind dies kürzere, oft nur aus wenigen (biblischen oder sonsther entnommenen) Sätzen bestehende Texte, welche eine für das religiöse Gefühl bedeutende Wahrheit, Erinnerung, Lehre, Andachtsempfindung enthalten, und welchen nun eine ebendieser ihrer Bedeutung entsprechende, sie ganz und voll ausdrückende und ausführende mehrstimmige, insbesondere polyphone Komposition unterlegt wird. Die Motetten sind, wenn sie sich an Sprüche mehr objektiven, historisch-religiösen Inhalts anschließen, eine Art didaktischer Musik; sie gehören überhaupt, auch wo ihr Inhalt ein lyrisch gehobener (z. B. ein Psalmspruch) ist, weniger dem Gebiet subjektiv erregten Aufschwungs als der objektivern Sphäre einer ruhiger sich erbauenden kontemplativen Stimmung an, sie stellen sich die Aufgabe, einzelne religiöse Grund-

Digitized by Google

gedanken und Grundgefühle, die in gegebener fester Form vorliegen, dem religiösen Bewußtsein in erhebender, wirksamer Weise gegenüberzustellen, und darum eben ist die Pronuntiation durch Mehr- und Allstimmigkeit, durch energische, die Gedanken in vereinigter Kraft der Stimmen und immer neuen Wendungen darlegende Polyphonie, sowie dabei Beschränkung des Textumfangs, Kürze ihre wesentliche Form; nur besondere Kunst ist im Stande, auch längere, z. B. Choraltexte mit Anwendung mannigfaltigerer Gesangformen und in größerem Umfange motettenartig zu komponieren und dabei doch den Charakter der Energie und Gedrungenheit nicht preiszugeben. Auch hier könnte man freilich sagen: die Motette mit ihrer im Verhältnis zu ihrem kurzen Texte doch immer breiten Ausführung ist ein Irrtum, wie die alte Oper, sie macht die Musik, die bloß Mittel des Ausdrucks sein soll, zum Zweck. Allein wenn man so redet, so lasse man doch die Musik ganz weg und deklamiere einen religiösen oder Sittenspruch einfach und kurz ab, natürlich nicht ohne Ausdruck; sieht man denn nicht, daß der m u s i k a l i s c h e Ausdruck, um den es doch in der Musik ohne Zweifel zu tun sein möchte, wächst, je mehr man die Musik i h r e Mittel entfalten läßt, und abnimmt, je engere Grenzen man i h r ziehen will? So ist es auch hier. Die Motette erfüllt vollkommen den Zweck, einem einzelnen Grundgedanken des religiösen Gesamtbewußtseins einen vollen, erschöpfenden, hinter der innern Bedeutung nicht zurückbleibenden Ausdruck zu verleihen, sie läßt ihn als Allgemeines, das in den einzelnen Gliedern der religiösen Gesamtheit sich lebendig reflektiert, d. h. eben in breit ausgeführter Polyphonie auftreten. — Der mehr didaktisch-erbaulichen Motette tritt zunächst gegenüber der Gesang poetisch sich aufschwingender Andacht, P s a l m und H y m n e. Die Formen sind hier, namentlich bei manchen nicht einfach lyrisch, sondern antiphonisch gegliederten, Wechselreden verschiedener Stimmen gegeneinander stellenden alttestamentlichen Psalmen, weit mannigfaltiger; je nach Umständen kann die Motettenform, allein oder mit andern gemischt, einfacher Chor, ein- und mehrstimmiger Sologesang angewandt werden; nur die großartigere Festhymne, das Tedeum, bewegt sich wie natürlich vorzugsweise in mehrstimmigem und polyphonem Gesang. Eine Hauptsache bei Psalm- und Hymnodie ist das Erzielen eines umfassenden Totaleindrucks, weit mehr als bei der mehr auf das Einzelne eingehenden längeren Kantate; nur ist dieser Totaleindruck qualitativ ein

Digitized by Google

sehr verschiedener, je nachdem der Inhalt mehr individueller oder allgemeiner, mehr gehobener oder niedergedrückter, dankender, verherrlichender oder sehnender, flehender Art ist. Instrumentalbegleitung ist bei allen diesen Musikgattungen, Kirchenkantate, Motette, Hymne, mehr oder weniger entbehrlich, am meisten bei der ruhiger gehaltenen Motette; überall kann, wenn es um den Eindruck einfach-ernster Innigkeit zu tun ist, auf instrumentale Kolorierung, namentlich auf rauschendes Blech und auf die Violine Verzicht geleistet werden; die Töne dieses Instruments liegen von der Menschenstimme, die in der Kirchenmusik Hauptsache ist, weil in ihr eben die reine Hingabe des menschlichen Gemüts an das Göttliche zu ungetrübter Darstellung kommen soll, viel zu weit ab, sie klingen ihr gegenüber zu künstlich, nicht natürlich und einfach, nicht voll und weich genug, nicht so unmittelbar der fühlenden Brust des Menschen entströmend, wie z. B. Töne der Blasorgane; in dem Alleinauftreten der Menschenstimme dagegen liegt eine Schmucklosigkeit, eine vor allem Prunk sich scheuende, ihn verschmähende Demut und ernste Fassung, und dabei doch in Folge der Beseitigung alles Dessen, was das Hallen und Verhallen des Tones hindern könnte, eine Klarheit, welche die Entweltlichung des Geistes, die heilige Erhebung des Gemüts über alle Wirrnisse und alles Trübe der Endlichkeit, die in dieser Erhebung liegende Seligkeit und Freiheit vortrefflich ausdrückt. Indes folgt daraus nicht, daß, wie auch neuerdings wieder von Verehrern altkatholischer Kirchenmusik angenommen wird, reine Vokalmusik ausschließlich kirchliche Form sei. Diese reine Idealität, diese Negativität gegen das Endliche ist doch nur die Eine Seite; das religiöse Gefühl hat auch ein positiveres und konkreteres Verhältnis zu seinen Gegenständen, es bleibt nicht stehen oder vielmehr schweben in jenem Hinweg vom Endlichen zum Unendlichen, sondern es erhebt sich zu diesem wirklich hinauf als zu dem Absoluten, in welchem es die über Alles übergreifende, Alles ebenso ordnende und niederhaltende als auch wiederum tragende, hebende und versöhnende Macht des Guten hat, und von dessen Anschauung es daher auch wiederum zum Endlichen herabsteigt mit der versöhnten Anschauung seines Befaßtseins im Unendlichen. Diese Seite des religiösen Gefühls darf und muß auch zu ihrem Rechte kommen; das Erhabene, Große, Wohltuende der Macht, Gerechtigkeit, Herablassung des Absoluten muß auch veranschaulicht, die Ehrfurcht, Begeisterung, Gemütsberuhigung, Freude,

Digitized by Google

die ſich daran knüpft, auch ganz und voll ausgeſprocheen werden, wenn das religiöſe Gefühl in der religiöſen Muſik ſich ſelbſt vollſtändig wiederfinden ſoll, und zwar iſt dies namentlich dann der Fall, wenn die Andacht ſich an einzelne beſtimmtere Momente des Verhältniſſes zwiſchen dem Unendlichen und Endlichen hält, wie in Pſalmen an die Erhabenheit des Göttlichen in der Natur, in Hymnen an das preiswürdige Walten des Göttlichen in der Geſchichte; wo die religiöſen Empfindungen ſo lebendig, ſo konkret werden, wie es hier der Fall iſt, würde reine Vokalmuſik zu ruhig und farblos, nicht metallreich genug, ja zu beſcheiden, dem Gegenſtand nicht ſeine volle Ehre antuend erſcheinen. Wir müſſen alſo unterſcheiden zwiſchen kirchlicher Muſik überhaupt und heiliger Muſik insbeſondere; wo dieſer Charakter des Heiligen rein hervortreten ſoll, müſſen die Inſtrumente ſchweigen; wo aber hierüber zu poſitivern Empfindungen fortgegangen wird, da iſt Füllung, Verſtärkung und Charakteriſierung durch Inſtrumentalbegleitung nicht nur geſtattet, ſondern notwendig, obwohl in verſchiedenen Graden, zunächſt Orgel und Bläſer, Violinen erſt dann, wenn ein kirchliches Muſikwerk überhaupt und in jeder Beziehung ſo umfaſſend von den mannigfaltigen Mitteln der Tonkunſt Gebrauch macht, daß auch die Mitwirkung dieſer Streichinſtrumente in dem großen Chore preiſender Stimmen nicht mehr ſtörend, ſondern vielmehr als Erhöhung des Totaleindrucks willkommen iſt. — Ihren Gipfel erreicht die kirchliche Muſik in größeren Kompoſitionen, welche die Eigentümlichkeiten der Kantate, Motette uſw. in ſich vereinigen und ſo zum Ausſprechen des geſamten religiöſen Inhalts in ſeiner ganzen Höhe und Weite fortſchreiten, wie dies in der chriſtlichen M e ſ ſ e geſchieht. Sowohl die gewöhnliche Meſſe als das Requiem, das dem Ganzen nur eine engere Beziehung auf die Perſönlichkeit des einzelnen Individuums gibt, ſtellen einen Zyklus von Kirchengeſängen dar, welche den religiöſen Inhalt ebenſoſehr in ſeiner objektiv fixierten Beſtimmtheit als in ſeiner unmittelbaren Bedeutung für die Menſchheit, als Gegenſtand der Gefühle unbedingter Ehrfurcht und Dankbarkeit, unbedingten Sehnens und Vertrauens zur Anſchauung bringen. In der Meſſe, als dem Mittelpunkt des Kultus, treten das Göttliche und Menſchliche in ihrem ganzen abſoluten Unterſchiede einander entgegen und ebenſo als abſolut ſich einigende zuſammen; es iſt die Feier der Transſzendenz des Unendlichen und ſeiner Immanenz im Endlichen, des Gegenſatzes zwi-

Digitized by Google

schen beiden und seiner ewigen Aufhebung zumal, und so vereinigt sie die religiösen Grundgefühle des bangen Bewußtseins der Endlichkeit und des versöhnenden Bewußtseins der Aufhebung der Endlichkeit zur Gemeinschaft mit dem Unendlichen unmittelbar in sich, das religiöse Gefühl durchläuft in ihr alle Stadien des Prozesses, in dem es sich bewegt, Andacht überhaupt, Furcht und Niedergeschlagenheit, unendliche Gewißheit der Versöhnung. Die Messe ist so nicht bloß nach der Seite ihres tiefen und ergreifenden Gefühlsinhalts, sondern auch durch den in ihr vorhandenen Fortgang und Fortschritt, durch die innere Bewegung von einem Momente zum andern, die sich schließlich in die absolute Beruhigtheit, in das absolute Erfülltsein des Gemüts vom Versöhnungsbewußtsein auflöst, durchaus musikalisch; sie bietet der Tonkunst den trefflichsten Anlaß zur Aufbietung aller melodischen, harmonischen, rhythmischen Mittel, die ihr zu Gebote stehen; sie kann den ruhigeren, die Unterschiede und Gegensätze weniger zur Entfaltung bringenden einfach harmonisch-melodischen Typus, ebenso aber zugleich mit Hülfe des Rhythmus auch eine bewegtere, reicher entwickelte Haltung annehmen, indem im ersten Falle die passivere Gefühlshingabe, im zweiten eine aktivere Form der Religiosität zu Grund liegt, welche sowohl von der Entzweiung des Endlichen mit dem Unendlichen als von der Vollkommenheit der Versöhnung zwischen beiden und der Höhe, auf welche durch sie das Subjekt gestellt ist, ein energischeres, schärferes und lebendigeres Bewußtsein hat. In der Messe, weil sie den tiefsten und den ergreifendsten Gefühlsinhalt hat, erreicht die Vokalmusik ihre Vollendung sowohl nach der Seite reiner Idealität als rücksichtlich innerer subjektiver Bewegtheit; beide Elemente, (allgemein künstlerische) Idealität und (spezifisch musikalische) Bewegtheit, treten hier im Großen zusammen, wie beim wirklich ausdrucksvollen Kunstliede im Kleinen, obwohl gewöhnlich unter Vorherrschen des einen oder andern Elementes. Auf diesem Unterschiede beruht auch die Anwendung oder Nichtanwendung der Instrumentalmusik; sie fehlt mit Recht, wenn die Messe eine rein idealische, hingebende Gefühlsmusik ist, sie ist aber notwendig, wenn die subjektiv-aktivere Frömmigkeitsform sich in ihr aussprechen soll, und sie ist auch für eine passivere Religiosität nicht überall entbehrlich, weil auch sie neben jener reinen Idealität auch stärkere Färbungen des Ausdrucks ihrer Andachtsgefühle bedarf. Festhalten läßt sich, wie Tatsachen zeigen, der Ausschluß der Instrumen-

Digitized by Google

tation auf die Dauer niemals; die idealische Vokalmusik kann nur die Eine Seite der Kirchenmusik bilden, nie die ganze, das Bedürfnis nach konkreterer Tonfülle und Tonmalerei macht sich z. B. bei der Form des Requiems wegen der hier stattfindenden nachdrucksvolleren Vergegenständlichung der ethischen Beziehungen zwischen dem Endlichen und Unendlichen unabweisbar geltend, und auch im sonstigen Kultus verlangt es seine Berücksichtigung, da die Form der absoluten Idealität nur unter besondern Verhältnissen, bei besonders ernster Feierlichkeit die passende ist und bei steter Wiederholung auch einförmig und ermüdend würde.

Mit der religiösen Musik, auf deren weitere historisch gegebene Formen (Antiphonien, Litaneien, Lamentationen usw.) der Schluß des Paragraphen der Vollständigkeit wegen kurz hinweist, hat die Vokalmusik quantitativ und qualitativ ihre höchste Höhe erreicht; eine ihr verwandte „ethische Musik" (vgl. S. 276) würde, weil sie doch weniger transszendent wäre, der Instrumentalmusik mehr Umfang einräumen und daher in die dritte Hauptgattung gehören, unter welche Oratorium und Oper fallen; wir gehen daher zunächst über zur Instrumentalmusik.

β. Die Instrumentalmusik.

§ 805

Die Körperwelt bietet der Musik eine Reihe von Organen an, welche der menschlichen Stimme in Bezug auf Weichheit, Innigkeit, Rundung des Tones nachstehen, aber sie, alle zusammengenommen, übertreffen nicht nur durch größere Freiheit der Handhabung, durch raschere Beweglichkeit, sondern auch in Bezug auf Umfang, Kraft, Intensität, Dehnbarkeit des Tons, sowie durch eine den verschiedenen Stimmungskreisen und Stilarten entsprechende Mannigfaltigkeit der Klangfarben. Am nächsten stehen in letzterer Rücksicht der Menschenstimme die **Blasinstrumente**, am fernsten diejenigen **Saiteninstrumente**, denen der Ton durch Anschlagen oder Reißen entlockt wird, wiederum

Digitized by Google

weniger fern die Streichinstrumente, in denen der Begriff des „Instruments" als eines allen künstlerischen Zwecken dienenden, vollkommen fügsamen Organes sich am vollständigsten realisiert. Durch Konstruktion und Klangfarbe stehen die verschiedenen Gattungen und Arten der Instrumente zugleich in spezifischen Beziehungen zu den Hauptelementen der Musik, zu Melodie, Harmonie und Rhythmus.

Von dem Wesen der Menschenstimme (das gerade durch seinen Kontrast zu dem der Instrumente klar ins Licht gesetzt und daher erst hier spezieller besprochen wird) gilt in Vergleich mit den äußern Musikorganen Dasselbe, was in § 794 ff. von der Vokalmusik überhaupt gesagt wurde. Sie ist das singende, die Empfindung direkt ausströmende, die Bewegungen des Innern in allen Graden, Stufen, Wechseln, Nüancen mit vollster Unmittelbarkeit und Wahrheit wiedergebende, bei aller Kraft weich-innig dem Gefühl sich anschmiegende Organ, das zugleich durch die eigentümliche Rundung und Klarheit seines Tones, welcher das eigentlich Scharfe, Spitze, Dünne, Dumpfe fern bleibt, das unmittelbare Abbild der ganz und voll von einer Empfindung ergriffenen und sie rückhaltslos, offen und frei in harmonischem Schmelz ausströmenden Seele darstellt; nur ist sie andrerseits rücksichtlich des Umfangs, der Tonstärke, der leichteren und feineren Beweglichkeit auch wiederum beschränkt und gebunden durch die natürliche Organisation und zudem trotz der Mannigfaltigkeit des Klanges der verschiedenen Stimmlagen und der individuellen Stimmeigentümlichkeiten zu sehr stets sich selbst gleich, zu einartig, als daß sie das alleinige Musikorgan bilden könnte; die Stimme ist das einer großen Kraft, bis zu einem gewissen Grad einer intensiven Schärfung sowie einer lebendigen Volubilität und eines mannigfach charakteristischen Ausdrucks wohl fähige, im Ganzen aber doch einfache und „einfach schöne" unter den Musikorganen. Merkwürdig ist es nun, wie die Instrumente die Eigentümlichkeit der Menschenstimme quantitativ und qualitativ teils weiter führen, teils ergänzen. Sie tun zu ihr nicht bloß hinzu, was ihr fehlt in Bezug auf frei figurierende Beweglichkeit, Umfang, Stärke, Gewalt, elastische, scharf einschneidende Intensität, langes, energisch gedrungenes, dehnendes, an- und abschwellendes Aushalten des Tones, son-

Digitized by Google

dern sie bringen auch eine Mannigfaltigkeit von Klangfarben herbei, deren jede ihre eigene Bedeutung hat und die ebenso ganz oder teilweise zusammengenommen zu den verschiedenartigsten und wirksamsten Kombinationen Gelegenheit geben. Diese Klangfarben sind in den verschiedenen Eigenschaften der Menschenstimme bereits auch wie im Keime vorgebildet; aber sie treten erst in den Instrumenten ganz heraus, und zwar dies so, daß die eine Art derselben der Stimme noch näher steht, nur sie selbst zu reproduzieren scheint, eine zweite dagegen sich entschieden von ihr entfernt, eine dritte endlich, in welcher die Instrumentalmusik ihre höchste Vollendung erreicht, ihr des Gegensatzes gegen sie ungeachtet sich wiederum wesentlich annähert. — Die Betrachtung der musikalischen Instrumente, zu der wir hiemit übergehen, führt namentlich auf das Ergebnis, daß nicht nur ihrer Gliederung in Hauptgattungen die einfachen Unterschiede des Subjektiven, Objektiven, Subjektiv-Objektiven zu Grund liegen, sondern auch die Unterarten der verschiedenen Klassen, in bemerkenswerter Übereinstimmung, nach den verschiedenen Verhältnissen des Subjektiven und Objektiven sich bestimmen; es ist eine Systematik kontrastierender Wechselergänzung und verwandtschaftlicher Analogie in dieser scheinbar ganz zufällig zusammengewürfelten Instrumentenwelt, welche beinahe überrascht, da sie sich ganz ungesucht aufdrängt.

1. Die erste der im Paragraphen angegebenen drei Hauptgattungen bilden die Blasinstrumente. In ihnen ist, wie in der Stimme, der Ton ein Hauch, der direkt aus dem Innern kommt, und darum sind sie ihr noch aufs Engste verwandt; sie setzen, ähnlich wie das Stimmorgan, eine in festem, und zwar zylindrischem Raume, jedoch nicht zu schmal und eng eingeschlossene, aus ihm (in der Regel) frei herausschwingende Luftsäule in Bewegung, und sie haben daher wie jenes den runden, vollen, hellen, weicheren Ton, wie er sowohl der Konstruktion des Instruments als der Natur des Elements (der Luftsäule) entspricht; sie schallen und hallen einerseits nicht dermaßen frei wie Schlag- und Reißinstrumente, sie „tönen" andrerseits nicht so gebunden und gedämpft wie die Streichorgane, sondern sie „klingen" geschlossen und hell zugleich. Dies Alles jedoch wiederum mit mannigfaltigsten Unterschieden, indem namentlich die Rohrblasorgane von den Blechinstrumenten sich sehr wesentlich unterscheiden. Haucht die Menschenstimme in der Regel einfach ihre Töne aus, so tun am ähn-

Digitized by Google

lichſten Dasſelbe die Pfeife und die Flöte. Ein Luftſtrom wird in den geradlinig geformten, feſt mit Holz oder Metall umſchloſſenen, meiſt runden, weiteren oder engeren, aber nie ſo ſehr, daß ein eigentlich akuter Ton entſtände, ſchmalen Raum einfach hineingehaucht und ſtrömt aus ihm frei wieder aus; ſo entſteht ein immer geſchloſſener und gerundeter, in der Tiefe allerdings dumpferer, in der Höhe allerdings ſchärferer, aber weſentlich doch einfach heller, mühelos weicher, ſpannungsfreier, milder Ton, nicht eben ſehr ſcharf, intenſiv, charakter- und bedeutungsvoll, ſondern im Verhältnis zu andern weniger beſagend (daher das Cherubini zugeſchriebene Wort, daß etwas noch ennuyierender ſei als Eine Flöte, nämlich zwei), aber lieblich, zart, rührend, elegiſch, ideal durch ihre gleichſam unkörperliche Weichheit; „unſer Geiſt", läßt der Dichter ſie ſagen, „iſt himmelblau, führt Dich in die blaue Ferne, zarte Klänge locken Dich im Gemiſch von andern Tönen, lieblich ſprechen wir hinein, wenn die andern munter ſingen, deuten blaue Berge, Wolken, lieben Himmel ſanft Dir an, wie der letzte leiſe Grund hinter grünen friſchen Bäumen"; weniger direkt gilt dies Alles von der unfeinern Pfeife, von dem luſtig ſchrillenden Pikkolo, aber es findet auch auf ſie ſeine Anwendung, auch ſie haben das Helle und auch das Weiche der ungehemmt ſingenden Menſchenſtimme. — Die Einſeitigkeit der Flöte, die ans Charakterloſe ſtreifende Rundung und Weichheit, verlangt einen Gegenſatz; neben dem Idealen und einfach Gefälligen muß auch das Subjektive, das Charakteriſtiſche, Ausdrucksreiche, Scharfe, Naturaliſtiſche vertreten ſein; dies bietet ſich dar in der Oboe. In ihr iſt die Erzeugung und Qualität des Tones eine ganz andere; der Luftſtrom muß durch ein zuſammengepreßt vibrierendes Mundſtück hindurch; damit wird ihm das Runde, Flüſſige, Ruhige des Flötenklanges genommen, er wird gepreßt und zitternd und erhält zugleich den Charakter eines teils materiell getrübtern, teils dünnern und ſpitzern Tones, vergleichbar einem durch die einander genäherten Lippen mehr hervorgeblaſenen, herausgedrückten als frei herausgehauchten und durch dieſe Beengung des Luftſtromes der idealen Klanghelligkeit ſchon ziemlich beraubten, näſelnd gewordenen Tones. Die Oboe „klingt" auch noch, aber nicht mehr mit der geſangverwandten Unmittelbarkeit der Flöte, ſondern mit einem erheblichen Zuſatz von näſelnder Bedecktheit und einſchneidender Schärfe, ſie iſt in der Tiefe kräftig, hart, ſchnarrend, ſchreiend, in der Höhe Dasſelbe,

Digitized by Google

nur dünner und spitzer und daher hier auch neckisch, humoristisch, in den mittlern Lagen allerdings von zarter und feiner Eindringlichkeit, indem hier der Ton sich doch erweicht und erhellt und dabei durch die desungeachtet bleibende Schärfe und Bedecktheit eine ganz eigentümliche, schmelzende, auflösende, schmeichelnde, geheim ergreifende, gemüterregende Farbe gewinnt; „ungewiß schreit' ich voran, Seele, willst Du mit mir gehn? auf, betritt die dunkle Bahn, wundervolles Land zu sehn: Licht zieht freundlich uns voran, und es folgt auf grünen Matten hinter uns der braune Schatten." Die Leidenschaft, die Liebe, die bange Erwartung, die tiefe Sehnsucht, der wehtuende Schmerz, die herzzerreißende Klage sprechen aus diesem allerdings am meisten charakteristischen und ausdrucksreichen unter den der Menschenstimme näher verwandten Instrumenten. Sofern die Oboe aber doch unter diesen bereits von der Menschenstimme am weitesten abliegt, ist es bezeichnend, daß sie mit den die Töne ebenso verdünnenden als dämpfend bindenden Streichinstrumenten eine unverkennbare Verwandtschaft hat; sie steht zur Flöte in einem analogen Verhältnis, wie die Violine zur Stimme. Einen ähnlichen bedeckten und gedämpften, aber dabei vollern, weichern Ton zeigt das Fagott, für das Weh- und Schwermütige, ebenso aber durch seine wie Gutmütigkeit sich ausnehmende Unbeholfenheit und Schwerbeweglichkeit, sowie durch seinen in den meisten Lagen nicht feinen, leicht zur Annäherung ans Grunzen zu bringenden Ton auch für den Humor, sonst namentlich zu intensiver, tondehnender Verstärkung anderer Instrumentalbässe sehr geeignet. Gleichfalls weniger einfach und frei als in die Flöte strömt die Luftmasse in die Klarinette ein; ihr offeneres Mundstück wie ihr sonstiger Bau begünstigt aber doch einen weit volleren, breiteren, sozusagen fetteren Ton als der der Pfeifen- wie der Oboeninstrumente. Der Luftstrom breitet sich zwar auch hier nur allmählich von dem Mundstück, das mit gepreßterem Hauch angeblasen wird, in die breitere Röhre aus und entspricht hiemit wiederum nicht den einfach hauchenden, sondern den gepreßter sich hervordrängenden Tönen der Menschenstimme, auch er erhält etwas Zitterndes, Bebendes durch den hierauf eingerichteten beweglichen Teil des Mundstücks; aber er ist doch lange nicht so geklemmt, beengt, bedeckt, getrübt wie der Oboenton, er ist runder, heller, voller und freier. Auf dieser vermittelnden Vereinigung des nur weit volleren und fetteren Flötentones und des gepreßteren,

Digitized by Google

bebenderen Oboentons beruht die Eigentümlichkeit der Klarinetteninſtrumente. Sie ſtehen am höchſten unter den Rohrblasorganen; zwar weniger ſilberhelle Klarheit, aber Weichheit, jedoch eine weit geſättigtere, vollere, männlichere und zugleich innerlich bewegtere Weichheit ſteht ihnen zu Gebot, ſie haben etwas Großartigeres und Bedeutſameres durch den mit kräftiger Beſtimmtheit ſtrahlenförmig ſich erpandierenden, intenſiv vollen Ton, der daher auch zum kräftig und derb Luſtigen ſich gut eignet, ſie haben etwas wahrhaft Zartes und Inniges ohne Schwäche und ohne das extrem-ſubjektive Sentiment der Oboe, ſie haben eine ganz und voll, unabgeſchwächt und doch ungezwungen, nicht zu ſubjektiv drängend und ſpannend ſich gebende Herzlichkeit, ſie entſprechen, wie die Flöte dem leichtern Sopran, graduell und qualitativ dem in ſchöner zarter Fülle ſich ausſprechenden Alt der Menſchenſtimme, auch da, wo ſie (wie Baßklarinette und Baſſetthorn) in der Skala noch tiefer hinabgehen, ſie klingen auch hier kräftig weich und rund mit einem heranſchwellenden Ernſt, der ſie in dieſer Lage für das Schreckhafte, Ahnungsvolle ſehr geeignet macht; die Klarinetteninſtrumente können wegen ihres fetten Tons am eheſten zum Naturaliſtiſchen, Niedrigkomiſchen gebraucht oder zum Gemeinen mißbraucht, aber wegen ihrer ſonſtigen Eigentümlichkeiten zum ſchönſten, reinſten, wahrhafteſten Ausdruck tief bewegter, in unumwundener Äußerung heraustretender Herzensgefühle verwendet werden. Aus der gegebenen Charakteriſierung geht zugleich hervor, daß die Rohrblasinſtrumente, wie die Stimme, weſentlich melodiſche Organe ſind; ſie können zwar natürlich, wie dieſe, auch harmoniſch wirken, aber ſie haben nicht nur ſo viel Volubilität, um zur Melodie brauchbar, ſondern auch eine ſo ausgeſprochene Rundung, Weichheit, Klarheit, Eindringlichkeit, einen ſolchen Fluß der Töne, um gerade für die Melodie vor Allem geeignet zu ſein, ſie ſind vorzugsweiſe und mehr als alle andern ſubjektive Singinſtrumente.

Wenn die Menſchenſtimme hie und da nicht bloß Töne aushaucht, herauspreßt und herausdrückt, ſondern auch heftiger in ſich erbebt und mit der ſei es nun tief ergreifenden oder energiſch niederſchmetternden Gewalt dieſes innern Erbebens ſich vernehmen läßt, ſo entſprechen ihr nach dieſer Seite die *Blechinſtrumente*, nur mit der nähern Beſtimmung, daß ſie dieſes Erbeben auch in einen Ausdruck des unendlich ſanften und doch von innerlichſter Ergriffenheit

Digitized by Google

zeugenden Durchzittertſeins umzuwandeln im Stande ſind. Schmetternde, jubelnde, tief dröhnende, mit ſchwerem Gewicht auffallende Kraft, Fülle und Breite des Klanges, zwar auch nicht vollkommen klar, ſondern in einen Flor des Helldunkels gehüllt, jedoch befreit von dem Gebundenen des Klanges der Rohrinſtrumente, von der fettigen Weichheit der Klarinette, von der ſpitzen Eindringlichkeit der Oboe und damit erhoben zu unſagbarer Idealität und zugleich verbunden mit jener nervös durchzitterten Erregtheit macht das Eigentümliche dieſer Inſtrumente aus, ſie ſind die ſubjektiv innerlichſten, aber das Subjektive am meiſten zu vollem objektivem Heraustreten bringenden Inſtrumente. Von den ſtark zuſammengepreßten Lippen aus voller Bruſt mit intenſiver oder an ſich haltender Kraft, heftig oder ſanft, in die nicht mehr ſtarre, ſondern erregt mitvibrierende, lange, gewundene Metallröhre hineingetrieben, in ihr zirkulierend, ſie erbeben machend drängt ſich der Luftſtrom ſtark oder mild erſchütternd aus ihr hervor, zwar durch das miterregte Material dunkel ſchattiert, aber voll, metallreich, weithin hallend; das energiſch Vibrierende, das dem dürren Holze und der feſten Metallröhre nicht abzugewinnen war, wird hier endlich Herr, die Materie wird beſiegt, zum Mitklingen genötigt; der Ton auf höchſter Potenz, als ſeele- und weltdurchzitternde, jetzt mit ſchmetternder Gewalt, jetzt mit wonnigem Erbeben an die Pforten des Gemütes pochende Kraft iſt endlich da, er tritt an uns heran mit dem erhabenen Schauer des Unendlichen, das Alles vor ſich niederwirft, wie mit der ſüßen Luſt herzergreifender Unwiderſtehlichkeit. Sie ſingen nicht mehr, dieſe Metalltöne — ſie verſtehen ſich wenigſtens nur mit Widerſtreben dazu —, ſie haben hiefür eben zu viel Metall, zu ſchweres Gewicht, zu ſtark ſchmetternde Kraft, zu ſehr ins Weite gehenden Widerhall, ſie gleichen in dieſer negativen Beziehung den tiefern Stimmlagen, die auch weniger beweglich ſind, ſie haben einen Klang, bei dem der Ton ſchon für ſich ein Ganzes und Volles iſt, nicht aber erſt in formen- und figurenreicher Beweglichkeit wirkſam wird, ſie eignen ſich ebendamit entſchieden entweder zu einzelnen kraftvollern Stößen oder zu einfachern Fortgängen, Hebungen, Sprüngen, welche nur Hauptintervalle intonieren mit Übergehung der Zwiſchenglieder, oder zu nachdrücklichem Wiederholen und gewichtvollem Aushalten einzelner Klangſtufen und Zuſammenklänge, nicht aber zu wirklicher Melodie, ſie paßten dazu nicht, ſelbſt wenn ſie keine von ſelbſt davon abmahnende

Digitized by Google

technische Schwierigkeiten in den Weg legten, sie sind wesentlich ausfüllende Instrumente, sowohl in dem Sinne, daß die Füllung, Verstärkung, Vertiefung, Färbung und Weichheit, welche die Harmonie in die Tonbewegung zu bringen hat, ganz vorzugsweise ihnen zufällt, als auch in dem weitern, daß sie da eintreten, wo noch nicht oder nicht mehr fließend bewegliche Melodie, sondern Anschlagen oder Aushalten einzelner Töne, Tongänge, Akkorde beabsichtigt wird. Das bei aller Tonfülle sanfteste und gemütweichste, das am meisten romantische Blechinstrument ist das Horn, welches ebendarum trotz seines weiten Abstands von der Flöte doch dieselbe Stelle innerhalb seiner Gattung einnimmt wie diese in der ihrigen. Das ganze und volle Wiederklingen der Empfindung im Innern des Gemüts, nicht das Zerfließen in Gefühle, das der Oboe zufällt, sondern das tiefe, unnennbar ergreifende, aber nicht sinnlich schwache Durchbewegtsein von etwas, kurz die ideale Gemütsbewegung und Gemütsstimmung, welcher Art sie nun auch im Einzelnen sei, gehört diesem Instrumente an, in welchem zuerst die Instrumentalmusik ein spezifisch ihrem Charakter (S. 256 f.) entsprechendes, die ganze Gemütsweite, nicht das Einzelgefühl ausdrückendes Organ erhält; wie die Flöte noch mehr stimmenartig das einfache Gefühl des Herzens in kindlich naiver Weise ausspricht, so tut es das Horn mit der tiefern Gemütsstimmung in ernstdurchdrungener, bewegterer, aber allerdings in ähnlich treuherziger Art, weil so ganz und gar nichts Zurückhaltendes in ihm, sondern der ganze, reine, volle Erguß und Aushall des Tones sein Wesen ist; sein Ton trägt eben dies, daß er aus voller Brust kommt, an sich und ist eben dadurch so ganz eigentümlich gemütreicher Natur. Männlicher, heller und zugleich wie die Oboe schärfer, spitziger, subjektiver als das Horn ist die Trompete; sie repräsentiert vorzugsweise die Kraft, das Siegesgewisse, Schwunghafte, Gehobene, Eindringend-Energische, sie ist nicht zunächst für das Ernste und Weiche, sondern für Töne des Mutes und Triumphes, der Freude und Freiheit vorhanden; aber auch sie hat doch nebendem eine wesentliche Beziehung zum Gemüt, sie ist auch schmetternd, erbebenmachend, sie hat auch das romantische, in weite Fernen winkende Austönen des Klanges, sowie sein offenes Heraus- und Herantreten, und sie kann daher auch für ruhigere, innigere, nur nicht eben gerade sentimentale Herzensempfindungen höchst wirksam angewendet werden, wie z. B. in dem schönen Andante

Digitized by Google

der kleineren C-Dur-Symphonie Mozarts. Weniger äußerlich schmetternd, aber um so intensiver erschütternd, gehaltener, tiefer, nachdrücklicher, breitern, vollern Klanges ist die Posaune; sie ist weder so empfindsam wie das Horn noch so subjektiv energisch wie die Trompete, sie hat (wie die Klarinetteninstrumente) einen vermittelnden Charakter, eine das subjektive Moment weniger durchhören lassende, zudem hauptsächlich langgezogene Töne begünstigende Spielart, einen weder sanft hallenden noch scharf stoßenden, sondern wieder etwas mehr gebundenen, straffen, ruhigen, aber gedrungenen mächtigen Klang; durch diese an sich haltende Ruhe im Verein mit ihrer Nachdrücklichkeit und Tonfülle hat sie eine Hoheit, Pracht, Majestät, Feierlichkeit, einen tiefen, ergreifenden Ernst, der auch in den höhern Lagen bleibt, so daß sie das idealste und in der Idealität zugleich effektreichste aller Instrumente ist, das freilich nur da diesem seinem Charakter gemäß wirkt, wo es nicht äußerlich zu bloßem Klangeffekt gemißbraucht wird. Jeder Stil und jeder Stimmungskreis hat ein ihm eigentümlich entsprechendes Instrument, aber vergeblich ist es desungeachtet, durch das Instrument allein einer Tonbewegung einen Ausdruck und Charakter, sei es nun der Hoheit oder der Kraft oder der wahrhaft gefühlvollen Weichheit verleihen zu wollen; das Instrument macht den Ausdruck nur vollständig und vollkommen, aber es bleibt unwirksam, wo der musikalische Gedanke mit dem durch das Instrument beabsichtigten Ausdruck im Mißverhältnis oder gar im Widerspruche steht.

2. Die direkte Verwandtschaft mit der Menschenstimme trat bei den Blechinstrumenten bereits entschieden zurück, sie greifen über das, was der Stimme möglich ist, schon sehr weit hinaus, sie reproduzieren sie nicht mehr, sondern ergänzen sie, obwohl wir auch in ihnen eine gewisse Analogie mit ihr nicht verkennen konnten. In ähnlicher Weise verhält es sich nun mit den durch Schlagen oder Reißen in Bewegung gesetzten Saiteninstrumenten oder den Lautinstrumenten. Bei ihnen ist der Ton ganz und gar nicht mehr ein Hauch und nicht mehr ein innerhalb des Hauches beschlossener, mit ihm entstehender, dauernder und vergehender Klang, sondern er ist Produkt eines mehr oder weniger intensiven Druckes und Stoßes und ein nach demselben frei forttönender, ins Weite sich verlierender Laut, wie schon bei den Blechinstrumenten dieses vom Instrument sich mehr entbindende Klingen und Hallen als spezifische Eigentümlichkeit hervor-

Digitized by Google

tritt. Stoß und schneller Druck, Laut stehen auch der Stimme zu Gestoßweise Entstehung und das freie Verhallen nach allen Seiten hin, weithingehende selbständige Forthallen, dieses sich rings nach allen Seiten Verbreiten, dieses Nachtönen des in keine (Mund-)Höhle und Röhre eingeschlossenen, sondern in freiem Raum erzeugten, bloß in einer resonierenden Basis gefangenen, konzentrierten und verstärkten, keineswegs aber in ihr zurückgehaltenen Tones. Stoß oder Schlag und Riß auf der einen, freies Vibrieren und Verhallen auf der andern Seite macht die Eigentümlichkeit dieser Instrumente aus, die natürlich auch dann nicht aufgehoben wird, wenn durch angebrachte Dämpfer das Fortvibrieren auf möglichst kurze Zeit beschränkt wird, wie beim Klavier, wo die allerdings (in den Körper des ganzen Instruments) schon wieder mehr eingeschlossenen Töne ohne solche Vorrichtungen sich untereinander vermischen würden. Beide Merkmale, die stoßweise Entstehung und das freie Verhallen nach allen Seiten hin, widersprechen einander in gewisser Beziehung, ergänzen sich aber auch wieder. Durch die stoßweise Entstehung sind die Töne selbst eigentlich bloß Stöße, augenblicklich entstehende und ebenso augenblicklich wieder aufgehobene „Laute", sofern nur im Augenblick des Stoßes und Risses selbst die Straffheit der Saite, welche sie haben muß, um schnell vibrieren zu können, entschieden überwunden, ein distinkter Klang hervorgebracht wird; das was nachher von diesem Laute noch forttönt, ist kein distinkter Klang mehr, wie z. B. ein ausgehaltener Hornton, sondern ein weit weniger bestimmtes und zudem mit der stetigen Abnahme der Weiten der Schwingungen selbst jeden Moment schwächer werdendes Tönen, und so scheinen denn diese Saiteninstrumente wesentlich Instrumente des kurzen, distinkten, artikulierten Lautes und eben nur auf diesen und was mit ihm sich erreichen läßt angewiesen zu sein. Verhielte es sich wirklich ausschließlich so, dann wäre dieses Forttönen bloß ein störendes, der Distinktheit der Laute feindliches Element, das man um jeden Preis ganz zu beseitigen suchen müßte. In der Tat, der wohltuende Eindruck eines aus ziemlicher Ferne gehörten Klavierspiels, beruht er nicht darauf, daß wir, da die Laute rein, ohne alle Spur von mitsummenden Nebentönen und somit in voller gefälliger Klarheit zu hören bekommen? Allein genauer betrachtet gilt dies doch nur von den schnell nacheinander gespielten Tönen; bei langsamerer Bewegung ist ein längeres, nicht zu rasch verklingendes Forttönen un-

Digitized by Google

entbehrlich und verleiht dem Ganzen doch erst neben der Distinktheit, die für sich allein zu spitz, klanglos und hart wäre, auch die Weichheit, die engere und fließendere Verbindung der Töne. Freilich ist es nicht eine so enge Verbindung, wie andere zum gleichförmigen Aushalten und stetigen Ineinanderüberführen der Töne geeignete Instrumente sie haben, sondern eine Verbindung, die dadurch immer eine losere ist, daß der vorangehende Ton mehr oder weniger merklich bereits im Abschwellen begriffen ist, wenn der nächstfolgende eintritt; aber diese Art von Verbindung ist hier, bei diesen nur Laute erzeugenden Instrumenten eben die rechte, sie gibt ihnen die Zartheit zurück, die sie durch das Stoßweisetönen verlieren, sie schiebt zwischen die jedesmaligen Stöße oder zwischen die mit den Stößen hervortretenden schlechthin distinkten Laute Momente des Verklingens, der Erweichung der Härte des Stoßes, des gleichsam Immateriellerwerdens des Klanges hinein. Der oben angeführte schöne Eindruck eines in der Ferne gehörten Klaviers mag nebenbei auch dies zu seiner Ursache haben, daß wir die Töne weniger deutlich als Stöße, sondern ätherischer, schwebender, als weiche, leichte Klänge vernehmen; so ist es aber auch sonst bei allen Instrumenten dieser Klasse, bei denen durch gehörige Resonanz für das Forttönen gesorgt ist; der harten Distinktheit des Stoßes, des Risses, der „Arsis" (vgl. S. 156) tritt bei ihnen sogleich die Weichheit des nach dem Stoß durchaus frei, leicht, schwebend gewordenen und in diesem Forttönen immer mehr v e r schwebenden Klanges entgegen oder vielmehr teils mildernd, teils kontrastierend gegenüber, und damit haben nun diese Instrumente eine ganz spezifische Eigentümlichkeit; sie sind hart, stark, scharf, klar intonierend und weich austönend, verklingend zumal, sie sind glockenhell und romantisch ins Weite verschwimmend, kräftig und zart zugleich. Und ebendeswegen, weil sie neben dem Distinkt-Markierenden auch das zart Verschwimmende haben, schließen sie auch das Forttönen schon angeschlagener Klänge nicht aus, sondern verwenden es zu eigentümlicher Wirkung, sie umgeben durch dieses sich immer neu erzeugende Forttönen älterer Klänge die distinkte Tonbewegung mit Schallwellen, in denen nichts Einzelnes mehr sich unterscheiden läßt, gleichsam mit einer duftig wehenden, das Ganze einhüllenden und doch durchsichtigen, lichten Schallatmosphäre, die sowohl den Eindruck der Fülle als der Verschmelzung, den Eindruck einer unbestimmt gewordenen und doch nach diesen beiden

Digitized by Google

Seiten hin noch wirksamen Harmonie hervorbringt. Alle diese Eigentümlichkeiten reflektieren sich nun in den verschiedenen Arten der Saiteninstrumente mit mehrfachen Modifikationen. Die Schlagsaiteninstrumente, Lyra mit Plektrum, Hackbrett und besonders Klavier, haben eine mildere, weniger hart und scharf artikulierte Intonation, auch ein weniger volles Nachklingen, sie sind hiemit einerseits weicher und heller, runderen Klanges, andrerseits weniger hallend, weniger romantisch, nüchterner und ruhiger, sie entsprechen innerhalb ihrer Art wiederum der Flöte. Um dieser größeren Milde und Einfachheit willen sind sie weniger charakteristisch und ausdrucksvoll, aber um so universeller, objektiver, wozu auch ihre leichtere Handhabung mitwirkt, und so ist denn gerade das Klavier durch die Natur der Sache das Universalinstrument geworden, das von allen andern Musikorganen etwas an sich hat und sie gewissermaßen ersetzen kann, weil es neben der scharfen Lautartikulation doch des Weichen, Gefälligen, Sanften fähig ist. Nicht so ist es bei den Saiteninstrumenten, denen der Ton durch Reißen entlockt wird. Zunächst treten uns hier, in ähnlicher Antitheſe zu den Schlagsaiteninstrumenten, wie Oboe zur Flöte, Trompete zum Horne, entgegen die eigentlichen Lautinstrumente, die Reißinstrumente mit stark widerstehenden und dünn lautenden Saiten (namentlich Metallsaiten), Zither, Gitarre, Mandoline usw. Sie artikulieren außerordentlich scharf, haben nach oben zu feine, spitze, unendlich distinkte, nach unten harte, kräftig stoßende Töne, aber wenig Nachhall, sie sind eindringlich, aber das Weiche, Warme der Stimme und der Blasinstrumente fehlt, so lebendig sie auch besonders durch schnelles Hingleiten auf Akkordtönen (Arpeggieren) auf Phantasie und Gemüt wirken können. Die Harfe dagegen hat durch ihren Bau und durch Material und Spannung ihrer Darmsaiten wieder einen nicht bloß scharf artikulierten, kräftigen, sondern auch einen weichern, vollern, frei, warm, romantisch nach allen Seiten hallenden Ton, der „Laut" wird hier wieder zugleich „Klang", der in den untern Tönen großartig breit, in den mittlern gewichtvoll und anmutig zugleich, in den obern mit sanfter Zartheit sich vernehmen läßt. Die Harfe hat unter den Lautinstrumenten dieselbe Stellung wie die Klarinetteninstrumente und Posaunen innerhalb ihrer Gattungen, sie ist erhaben, prächtig, seelenvoll, herzlich, innig, zugleich aber als scharf und leicht artikulierendes, gleichsam punktierendes Laut-

Digitized by Google

organ beweglich, munter, ſelbſt ſpielend und neckiſch, ſie iſt ein Inſtrument, das lange mit Unrecht zurücktreten mußte und das durch das idealiſche Verhallen ſeiner Töne namentlich religiöſer und ähnlicher Muſik erſt die wahrhaft feierlich, feſtlich bewegte Weihe gibt, ſoweit dieſelbe durch inſtrumentale Begleitung erzielt werden ſoll. Indes Eine Eigenſchaft hat eben doch auch die Harfe mit allen Lautinſtrumenten gemein: die höhere Ruhe, die tiefere Intenſität des dehnbaren Tones und die engere Verbindung und Verſchmelzung der Töne untereinander fehlt, es iſt auf dieſen Inſtrumenten kein direkter Aushauch des Innern, kein energiſches und tiefbewegtes Sichergießen, kein völliges Hineintreten der Empfindung in das Organ, keine Vermählung des Gefühls mit ihm möglich, weil die Töne nicht Stand halten, nicht an- und abgeſchwellt, nicht mit der Kontinuität ineinander übergeführt werden können, die ebenſo reizend als für den Ausdruck des Gefühls, wo es in ungehemmtem Fluſſe ſich bewegt, ſchlechthin unentbehrlich iſt; die wahre Tiefe, die ſinnige Innigkeit iſt allen dieſen Lautinſtrumenten unerreichbar, weil ſie weder das Hervorquellen einer Erregung aus dem Innerſten noch eben das ruhig-ſinnige Verweilen bei einem Gefühlsinhalt mit ihren leichten und ſchnell entfliehenden Tönen darzuſtellen im Stande ſind, und ſie erſcheinen daher ausſchließlich oder zuviel gebraucht allerdings oberflächlich, klingelnd und klimpernd; ganze und volle Muſik iſt nicht in ihnen, ihre Töne ſind Klänge, die der Materie nur durch momentane Berührung entlockt ſind, nicht aber durch beharrliches Hineinwirken (Blaſen, Drücken) in ſie abgewonnen werden, ſie ſind allerdings romantiſch durch dieſe ihre Eigenſchaft als flüchtiger „Berührungstöne" und ergreifend durch ihr eben hiemit gegebenes Verhallen, aber Metall, Gewicht, Energie haben ſie nicht und können ſie nur annäherungsweiſe durch reiche Harmonie erreichen, wie dies z. B. beim Klavier der Fall iſt, ſie ſind ſchließlich doch bloß das leichte Geſchütz in der Heeresmaſſe des Orcheſters, ſie tönen am beſten zu Romanzen, Balladen, Ständchen, und ſie ſind, auch wenn ſie ſich wie die Harfe zu höherer Feierlichkeit erheben, in ihrer äſthetiſchen Wirkung eben nur den Blumenkränzen zu vergleichen, deren ſaftige Farbenpracht zum feſtlichen Schmuck notwendig gehört und ihn eben feſtlich macht, obwohl ſie für ſich allein nur ein flüchtiges Entzücktwerden durch den reichen und zarten Reiz der Pflanzenſchönheit, nicht aber ein tieferes äſthetiſches Intereſſe zu erregen vermögen.

Digitized by Google

3. Das den Blasinstrumenten versagte Scharfartikulierte, unendlich Zarte, Feine, Duftige der Lautinstrumente wird erhalten, aber zugleich mit der tiefinnerlichen Energie und Intensität, mit der Flüssigkeit und Wärme des Tones, die den Blasinstrumenten teils mit der Stimme gemeinsam, teils in erhöhtem Maße ihnen allein eigen ist, wiederum vermählt in den Streichinstrumenten, der größten musikalisch-technischen Erfindung, die je gemacht worden ist. Sie sind reine Kunstwerke, während die übrigen nur veredelte, vergrößerte, verwandelte Naturinstrumente (Rohre, Kuhhörner, Muscheln, Sehnen) sind; die Applikation des Bogens auf die Saite mußte erst gefunden werden, mit dem Bogen hat die Musik weit mehr als mit dem weniger besagenden Plektrum oder Klavierhämmerchen den Zauberstab in die Hand genommen, durch den sie in vollster künstlerischer Freiheit der Materie nach Belieben die verschiedensten Töne und Klangfarben entlocken kann, welcher sie zu sprechendem Ausdruck der Empfindung bedarf. Die Freiheit des Künstlers, seine Emanzipation vom Organe begann zwar schon in den Lautinstrumenten; während die geblasene Musik derselbe Aushauch ist wie die gesungene, so daß hier der Instrumentist mit seinem Organe ganz verwachsen und in ähnlicher Weise von ihm abhängig ist wie von der Stimme, stehen der Kitharist und Klavizembalist bereits frei über demselben; aber diese Freiheit war hier erkauft durch eine zu groß werdende Trennung zwischen dem Subjekt und Objekt, zwischen dem Künstler und dem Organe, der Künstler konnte in das Organ nicht Alles hineinlegen, was er fühlte, das Organ blieb zu objektiv, zu spröde und kalt, es duldete seine Griffe und Risse, aber es antwortete ihm nur in gebrochenen Lauten, die, wenn sie auch schön und prachtvoll ins Weite hallten, doch dem warmen Leben des Gemüts so wenig entsprachen, als in der Vokalmusik die gebrochene Silbenrezitation es vermochte. Durch den Bogen soll es nun hiemit anders werden, durch ihn bekommt der Künstler das widerstrebende Organ ganz in seine Gewalt, aber allerdings dadurch, daß er auch selbst weniger gewaltsam verfährt, es nicht mehr martert durch Schläge, Risse und Kniffe — außer etwa hie und da zur Abwechslung, um das Instrument auch seine Fähigkeit, als Lautinstrument zu wirken (im pizzicato), erproben zu lassen, — sondern sich dazu versteht, es bloß zu streichen mit dem zart und weich sich anfühlenden Medium des elastisch-straffen, glatten Haarbündels, der die Saite mit ihrer

Digitized by Google

rauheren Oberfläche durch ſein Auf- und Abziehen an ihr in fein vibrierende Bewegung verſetzt, die elektriſiert, Funken ihr entlockt, ohne ſie unſanft hinundherzuſtoßen, wie der fühlloſe Hammer des Klavierſchlägers und der unbarmherzige Finger des Harfners es zu tun gewohnt ſind. Die Poeſie der äußern Erſcheinung iſt damit freilich weg, der freie, feierliche Anſtand des kitharischen Apoll weicht der banauſiſchen Handarbeit des jetzt bedächtigſt hinundherfahrenden, jetzt eifrigſt fuchtelnden Violiniſten, welche ſeine Haltung kaum minder verunſtaltet als das Flötenſpiel die jungfräulichen Geſichtszüge der Göttin Athena und nur, wenn er zum Kontrabaſſe greift, ihm wiederum beſſer anſteht durch den gewaltigen Kampf mit dem brummenden Ungeheuer, das er mit ganzer Leibeskraft anfaſſen und angreifen muß, um es zum Stehen und Reden zu bringen. Aber aus dem proſaiſchen Apparat entſpringt um ſo reicher die Quelle einer ebenſo zarten als gewaltigen und großartigen Poeſie des Tones; denn er ermöglicht es dem Künſtler, ſeinem Inſtrumente Alles abzugewinnen, was ein einzelnes muſikaliſches Organ überhaupt leiſten kann. Qualitativ nämlich geſtattet der Gebrauch des Bogens ſowohl die ſchärfſten, ſpitzeſten als die langgezogenſten, gedehnteſten Töne in ganz gleicher Vollkommenheit hervorzubringen und zudem die einzelnen aufeinander folgenden Töne ſo eng zu verbinden, zu „ſchleifen", wie dies auf keinem andern Inſtrument möglich iſt. Der Bogen ſtreicht ſchnell an und gleitet ebenſo ſchnell wieder ab, damit erhalten wir die momentanſten, feinſten oder auch ſtechendſten Laute; er bleibt liegen, geht nur langſam auf und ab, dadurch haben wir die Töne in unſrer Gewalt, der Zug des Armes hält länger aus als der des Atems, und ſo können wir beliebig dehnen, beliebig unter einen Bogenzug eine größere oder kleinere Zahl von ineinander geſchleiften Einzeltönen ſubſumieren; wie auf jenem raſchen und ſpitzen Abſetzen die Schärfe und Klarheit des Inſtruments beruht, ſo auf dieſem Aushalten und Schleifen ſeine Fähigkeit, ebenſo großartig gedehnt und ruhig als mit anmutsvollſtem, ſchmelzendſtem, ausdrucksreichſtem Fluß, mit jener Stetigkeit der Tonverknüpfung zu wirken, die wir ſchon mehrfach als Hauptbedingung der muſikaliſchen Schönheit erkannten. Quantitativ und dynamiſch ſind die Vorteile der Bogenführung gleich groß; das Spiel der Streichinſtrumente iſt das allein ganz gelenkige, von mechaniſchen Schwierigkeiten ganz befreite, ſoweit dies überhaupt erreichbar iſt. Nicht nur das ſchnelle Herumgreifen und

Digitized by Google

Herumſpringen in den mannigfaltigſten Intervallen, das beliebig raſche Auf- und Abgehen in der Leiter, ſondern namentlich das in außerordentlicher Schnelligkeit wiederholte Anſtreichen eines Tones oder abwechſelnd zweier Töne, ein Hauptmittel zur Energie der Tonbewegung, ſteht den Streichinſtrumenten zu; ſie ſind in dieſer Beziehung die ſpezifiſch rhythmiſchen Inſtrumente und, ſofern ſie ebenſo alle Mittel zum Vortrag jeder Art von Melodie, namentlich der künſtlicheren und verſchlungeneren Melodieweiſen haben, auch die ſpezifiſch „melodiöſen", figurierenden Inſtrumente, wogegen Flöte und Genoſſen mehr einfach „melodiſche" Organe ſind. Die Bogenführung geſtattet ferner die größten Kontraſte und das feinſte ausdrucksvollſte An- und Abſchwellen zwiſchen Forte und Piano, ſie geſtattet kräftiges, abſolut energiſches Stoßen und Reißen, intenſivſte Erhöhung der Spannkraft des Tones ebenſogut wie einen durchaus leichten, getragenen Vortrag, bei welchem aller Druck auf das Inſtrument ſo unhörbar wird, daß das Inſtrument ſelbſt frei zu reden, der Ton des materiellen Elementes, das er von dem Druck her an ſich hat, ganz entbunden in reiner zarteſter Idealität dahinzuſchweben ſcheint; die Streichinſtrumente ſind nicht ſchon an ſich ſpezifiſch ausdrucksreich, wie die Blechinſtrumente, aber ſie werden es unter der Hand des Menſchen, und ſie gewähren die Möglichkeit zu einer weit mannigfaltigeren Nüancierung des Ausdrucks, als jene ſie zulaſſen. Durch alle dieſe Eigenſchaften ſind ſie die vollkommenſte Verwirklichung des Weſens der Inſtrumentalmuſik in ihrem Unterſchiede von der Vokalmuſik, ſie haben ganz die ſubjektive Freiheit und am meiſten die objektiv-mannigfaltige Geſtaltungsfähigkeit, welche die erſtere von der letztern unterſcheidet. Durch ihre Diſtinktheit, Feinheit und Volubiliät ſowie durch ihre Spannkraft und gedrungene Energie ſtehen ſie ebenſo den übrigen Inſtrumenten gegenüber als diejenigen Organe, welche vorzugsweiſe ſowohl die Stimmführung als die dirigierende Baſis der Harmonie zu übernehmen, ſowohl die äußerſte bewegliche Spitze als den ſubſtantiellen Kern des Orcheſters zu bilden und damit zugleich den Eindruck des zu ſubjektiv Weichen, Schmelzenden oder andernteils des einſeitig Klangvollen und Breiten von ihm abzuwehren haben, der durch das Vorherrſchen der verſchiedenen Gattungen von Blasinſtrumenten entſtehen würde. Auch innerhalb ihrer ſelbſt beſitzen ſie eine ſehr ausgeſprochene Mannigfaltigkeit von Charaktereigentümlichkeiten, durch welche ſie vom

Digitized by Google

übrigen Orchester gleichfalls als eigene, weit selbständigere Instrumentalgattung sich unterscheiden. In der Violine sind die Eigenschaften der Streichorgane überhaupt am vollständigsten vereinigt, obwohl wegen der höhern Lage unter Vorherrschen des Scharfen und Spitzen, wie des Leichten und Beweglichen, des Weichen und Flüssigen, sowie mit einem Charakter größerer Helligkeit, der eben mit der Höhe und mit der Leichtigkeit dieses kurz- und dünnsaitigen Instruments gegeben ist. In der Viola wird, ähnlich wie bei den der Altregion angehörigen Blasinstrumenten, der Ton wie der Bau des Instruments schon schwerer, härter, weniger dünn und hell, auch bei sanftem Anstreichen kräftiger und gewichtiger, daher sie zur Violine durch alles Dieses höchst reizend und ausdrucksvoll kontrastieren kann. Bei dem Violoncell ist Haupteigentümlichkeit das völlige Aufhören der Helligkeit des Tones, seine völlige Bedecktheit; dieselbe schließt zwar eine bei starkem Anstreichen sich ergebende klangvollere Resonanz gar nicht aus, aber sie herrscht durchaus vor, sie gibt dem Instrument in höhern Lagen etwas fein Näselndes und damit etwas teils Liebliches, teils Humoristisches (das eben in dem Verdeckten, Zurückhaltenden, in dem sich gleichsam Versteckthalten des Tones liegt), in den mittlern und tiefern Lagen dagegen etwas gedämpft Ernstes, welches im Verein mit der immer auch vorhandenen ungemeinen Elastizität und Biegsamkeit des Tones auf dem Violoncell vorzugsweise das gemessen und doch sanft Intensive der Streichorgane hervortreten läßt. Der Kontrabaß hat das Leichte, Weiche, Klangvollere, Bewegliche nicht mehr; er ist schwer zur Ansprache zu bringen, seine Töne lassen dies deutlich erkennen, sie sind selber schwer, aber absolut intensiv, sie sind Töne, welche in Folge der sie erzeugenden herberen Friktion etwas durchaus Gespanntes, Gedrungenes, Straffgezogenes, ebendamit aber etwas durchaus Energisches, Substantielles haben, sie sind einerseits wegen des schwer beweglichen Saitenkörpers materiell dumpf, andrerseits wegen des starken und entschiedenen Striches, welcher sie der stark bebenden Saite abpreßt, ungemein kraftvoll, erschütternd, weltbewegend mächtig, tiefernst und tiefsterregend, und dabei doch im Piano und mezzo Forte von einem ansprechenden feinen Zug, dem man das Kräftige wohl anmerkt, obwohl es ganz zurückzuweichen und sich im Dunkeln halten zu wollen scheint. Dies die Kräfte und Tugenden des Streichquartetts, durch die es den kräftigsten und doch zugleich feinsten

Digitized by Google

Teil des Gesamtchors der Instrumente bildet. — Ungerecht jedoch wäre es, wenn man eine Einseitigkeit verkennen wollte, die ihm anhängt und die ebendeswegen seine Ergänzung durch andere Musikorgane fordert, ja in vielen Fällen es diesen geradezu in bloß begleitender Stellung unterordnet. Der Ton der Streichinstrumente ist nämlich Alles, nur nicht voll, breit, hell (wiewohl relativ die Violine immer hell ist in Vergleich mit den übrigen); der Ton ist hier gefangen und gebunden nicht bloß im resonierenden Körper des Instruments, sondern auch durch den Bogenstrich, der kein freies, hallendes Vibrieren, kurz keinen eigentlichen Klang gestattet (außer bei schnellem, kräftigem, stark resonierendem Anstrich), der Ton ist in Folge hievon teils dünn, dünner noch als bei den Lautinstrumenten, bei denen er sich durch das Verhallen wieder expandiert, teils gedämpft, bedeckt, nicht hellklingend, es ist der eigentliche „Ton" (vibrierende „Spannung"), aber auch der abstrakte, heisere Ton, der zum klaren Laut und vollen Klang sich nicht fortbildet und daher der Menschenstimme doch wiederum sehr ferne steht. Inwiefern auch dieses Gedämpfte, Zurückgehaltene charakteristisch verwendet werden kann, wird die Betrachtung des Streichquartetts zeigen; aber es ist doch auch ein Mangel, der bewirkt, daß bloßes Streichinstrumentenspiel bei längerem Hören einseitig dumpf, farblos, schattenhaft erscheint und eine Sehnsucht nach dem Hinzutreten der hellen, klaren, in lichten Farben spielenden Blasinstrumente erweckt. Aus demselben Grunde eignen sich die Streichorgane sehr gut zu einer in den Hintergrund zurücktretenden Begleitung der Stimme, der Flöte und anderer klangreicherer Instrumente, sie stellen ihnen eine deutlich intonierende und doch stille, die Klarheit der Melodie nicht beeinträchtigende Harmonie zur Seite, begeben sich aber hiemit in ein Verhältnis der Abhängigkeit und Unterordnung, das nicht möglich wäre, wenn nicht auch an ihnen eine Einseitigkeit, ein Mangel an Tonfülle haftete. An einer solchen Einseitigkeit darf es aber in der Tat keinem Instrumente fehlen, da sie sich sonst nicht gegenseitig zu Einem Ganzen ergänzen würden; wie die verschiedenen Regionen der Menschenstimme jede ihr eigentümlich Schönes und jede den übrigen gegenüber auch ihr Unzureichendes und Mangelhaftes haben (vgl. S. 91 f.), das aber eben die Grundlage für ihre Vereinigung zu dem alle Stimmen in wirksamen Rapport zueinander setzenden Ensemble oder Chore abgibt, so ist es auch bei den Instrumenten, sie sind das Gebiet, in welchem der Ton

Digitized by Google

sich besondert, sich nach verschiedenen Richtungen hin vereinseitigt, aber dies schließlich nur dazu, damit durch die Gegenüberstellung und Zusammenfassung dieser partikularen und konträren Klänge die ganze, in ihre Unterschiede auseinandergelegte und sie zu lebendiger Wechselwirkung bringende Fülle der Tonwelt zu konkreter Manifestation gelange.

Auf eine vollständige Aufzählung auch untergeordneterer Instrumente (Serpent, Bombardon usw.), sowie auf eine noch mehr ins Einzelne gehende Charakteristik derselben, z. B. der verschiedenen Arten höherer und niederer Flöten, Klarinetten, Hörner, kann die musikalische Ästhetik sich nicht einlassen, da die allerdings auch hier sich ergebenden mannigfaltigen Klangunterschiede auf die wesentlichen Verhältnisse der Instrumentengattungen zueinander keinen weitern Einfluß haben, und da sie zudem hauptsächlich auf der größern oder geringern Tonhöhe beruhen, von deren Bedeutung für den Klangcharakter schon in § 768 und § 773 die Rede war.

§ 806

Aus den durch die Natur an die Hand gegebenen, der menschlichen Einzelstimme entsprechenden Musikorganen bildet die Kunst Instrumente zusammengesetzterer Art, welche das gleichartige Ertönenlassen mehrerer Stimmen ermöglichen, und es entsteht so der weitere Unterschied zwischen monodischen, homophonen und mehrstimmigen, polyphonen Instrumenten; die letzteren unterscheiden sich selbst wieder (quantitativ) in einfach vielstimmige und in umfassendere Chorinstrumente, (dynamisch) in Instrumente relativer und absoluter Tonkraft und endlich (qualitativ) in solche von subjektiverem und von schlechthin objektivem Charakter, — hauptsächlich Klavier und Orgel.

1. Während die Blasorgane, welche § 805 aufzählt, wie die Menschenstimme monodisch sind, traten uns in den Saiteninstrumenten bereits vielstimmige Instrumente entgegen, am meisten in den Reißinstrumenten, deren nebeneinander ausgespannte, möglicherweise ziemlich zahlreiche Saiten ein gleichzeitiges Anschlagen mehrerer Töne ge-

Digitized by Google

ſtatten, weniger ſchon wieder in den Streichinſtrumenten, deren Tonſchönheit, Ausdruck und Volubilität ſo entſchieden durch monodiſche Führung der Melodien und Gänge bedingt iſt, daß auf ihnen ſchon das arpeggierende und noch mehr das mehrſtimmige Spiel, ſo kräftig es auch im Forte dreinreißt, nur als Ausnahme zur Anwendung kommt. Nicht nur mehrſtimmig, ſondern zugleich homophon iſt dagegen das Klavier, deſſen allgemeiner Klangcharakter ſchon beſprochen iſt. Es iſt „Univerſalinſtrument“ auch inſofern, als es ein Nebeneinanderſpiel verſchiedener, mehr oder weniger ſelbſtändiger Stimmen geſtattet, wiewohl allerdings ſeine ganze Konſtruktion doch wieder zu einfach iſt, als daß ſelbſtändige Stimmführung, eigentliche Polyphonie dem Klavierſpiel vorzugsweiſe zufallen könnte; das Hauptgebiet desſelben iſt vielmehr die Vielſtimmigkeit, die Polyphonie nur in freier, mit bloßer Vielſtimmigkeit abwechſelnder Anwendung (natürlich mit Ausnahme des Zuſammenſpiels mehrerer Individuen, von dem hier noch nicht die Rede iſt). Das Klavier iſt für bloß melodiſche Muſik nicht geeignet, weil es zu wenig fließende Verbindung und Verſchmelzung der Töne zuläßt, es iſt vielmehr hauptſächlich auf harmoniſierte Melodie angewieſen; aber daraus folgt keineswegs, daß man es ganz als polyphones Inſtrument zu behandeln hätte. Die neuere Zeit mit ihrem Streben nach abſoluter Ausbildung der einzelnen Muſikzweige iſt auch hier in ein ganz unnatürliches Extrem, in eine völlige Verkennung und Vermiſchung der Gattungen hineingeraten; „Orcheſtration des Klaviers“, Erhebung desſelben zu vollkommenſter Polyphonie, iſt das Ziel, das ſich einer der geiſtvollſten Meiſter des modernen Klavierſpiels geſteckt hat, während doch damit gerade die eigentümliche Wirkſamkeit und Schönheit dieſes Inſtrumentes aufgehoben wird. Die wirkliche und ausſchließliche Durchführung des polyphonen Prinzips auf dem Klavier iſt ein Irrtum, denn ſie macht zur Hauptſache, was auf dem Klavier ſeiner Natur nach nur Nebenſache ſein kann, die Selbſtändigkeit neben oder übereinander herlaufender Stimmen; Nebenſache muß dieſe der Natur des Klaviers gemäß immer ſein, weil die Toncharaktere aller Regionen der Klavierſkala doch zu gleichartig und die ſtreng polyphone Spielart auf ihr doch zu gemacht und erkünſtelt iſt, als daß ein wahrhaft diſtinktes und ein naturgemäß erſcheinendes Zuſammenſpielen ſelbſtändiger Stimmen hier durchführbar wäre. Harmoniſierte Melodie, nicht in Melodien zerlegte Harmonie iſt das Feld des Kla-

Digitized by Google

vierspiels, das Klavier ist Ensemble-, aber nicht Chorinstrument, es ist zu uniform, zu kompakt, als daß es anders denn als eine willkürliche Zerreißung einer natürlichen Tönekontinuität erscheinen könnte, wenn fortwährend eigene, freie Stimmen in den verschiedenen Regionen seiner Skala einander gegenübertreten; es hat in diesen seinen Stimmregionen zu wenig streng geschiedene Klangfarben, als daß es klar und deutlich bliebe, wenn nicht Eine Prinzipalstimme dominiert, und weder es selbst noch die spielende Hand ist im Stande, ein ungezwungenes Zusammenklingen besonders geführter Stimmen auf die Dauer zu ermöglichen. Man kann es daher nur beklagen, wenn man sieht, wie durch die „Orchestration" des Klaviers sein ursprünglicher Charakter und Eindruck verwischt, wie an die Stelle reich figurierter und entweder mit einfachen oder mit gleichfalls figurenreichen (frei polyphonischen) Harmonien zart oder kräftig begleiteter Melodie ein Gewebe von Melodien und Läufen gesetzt wird, das uns als persönliche Virtuosität Bewunderung abnötigen mag, aber die wahre Tonfülle, Tonkraft und Tonklarheit preisgibt und den Charakter des Strebens nach Unmöglichem, des Übergreifens über das natürlich Gebotene nicht verleugnen kann. Das Klavier ist polyphon, aber es ist polyphon in Unterordnung unter das homophone Prinzip; das Klavier weist schon durch das schnelle Ausklingen seiner Töne darauf hin, daß es als Instrument des Tonnacheinanders, nicht des Tonmiteinanders behandelt werden will, außer soweit unter letzterem nicht wirklich polyphone Melodiensimultaneität, sondern ein bloßes Anschlagen harmonischer Nebentöne, Nebenfiguren, Nebenläufe usw. verstanden wird. Durch den Versuch, polyphon zu spielen, beraubt sich der Klavierspieler gerade des Hauptvorteils, den ihm dieses Instrument und die Applikatur der Hand auf ihm gewährt, des Vorteils, in vollster Freiheit ein mannigfaltigst verstärktes und begleitetes Tonnacheinander hervorzubringen; er begibt sich statt dessen hinein in ein Stimmen- und Läufegewirr, dem das klare Sichabheben der Einzelstimmen gegeneinander, der klare melodiöse Umriß, die Freiheit der Bewegung abgeht. Die Mechanik tut beim Klavier alles Mögliche, um diese Freiheit des Spiels zu fördern, die Fingerübung desgleichen; aber die unrichtige Anschauung von der Bestimmung des Klaviers zu orchestrischer Polyphonie macht Alles wiederum vergeblich. Das Klavier ist wie die Violine ein subjektives, freies, der mannigfaltigsten Melodienformen fähi-

Digitized by Google

ges und dabei doch nicht einsam monodisches, sondern vieltöniges, vollstimmiges Instrument, es ergänzt das melodische Prinzip durch das harmonische, es ist eben dazu da, den melodiösen Erguß nicht bloß monodisch, sondern zugleich mit der vollen und wo es nötig ist kräftigen harmonischen Begleitung sich vollziehen zu lassen, die Monodie mit der ganzen Fülle, Mannigfaltigkeit und Stärke von Nebenklängen, die sie, um sich ganz, reich und intensiv auszusprechen, bedarf, in ein Instrument niederlegen zu können; das Klavier ist wie die Arie, es bietet sich zunächst dar zum Aussprechen der Empfindung in klarem, aber dabei mannigfaltigst gestaltetem melodischem Umriß, und es reicht hiezu zugleich die Instrumentalbegleitung dar, welche zur bewegtern Arie auch hinzutreten muß, ihr aber doch stets untergeordnet bleibt. Die Unterordnung des harmonischen Prinzips unter das monodisch melodische ist allerdings eine andere als bei der orchesterbegleiteten Arie (oder dem von andern Instrumenten begleiteten homophonen Instrument), sie ist nämlich geringer als dort, sofern die Tonstärke und die Instrumentalklangfarbe der stimmführenden *und* der stimmbegleitenden Klaviertöne die gleiche ist; daraus ergibt sich auf dem Klavier die Eigentümlichkeit, daß Melodie und Harmonie weit weniger auseinandertreten, daß sie *Einen Guß* bilden, in welchem Alles gleichmäßig und fest aneinander gedrängt zusammentönt; dieses Kompakte, verbunden mit der Schlagkraft und der Helligkeit der Klavierlaute, trägt vor Allem dazu bei, diesem Instrument eine besondere, durch nichts Anderes zu ersetzende Stellung unter den Musikorganen anzuweisen. Aber gerade hieraus folgt wiederum das Obige, daß das Klavier die verschiedenen Stimmen zusammen-, nicht auseinanderhalten, nicht zertrennen und zerstreuen darf, wenn es seinem Charakter getreu bleiben will; das Klavierspiel soll frei polyphon sein, es soll unermüdlich im Kleinen figurieren, nachahmen usw., aber es muß doch die Homophonie obenanstellen, es muß nach dieser Seite hin Lied mit mannigfaltiger Begleitung sein, das von dem Prinzip frei monodischer Melodieentwicklung nicht abgeht. Zusammenspiel Mehrerer bewirkt wohl, daß die Polyphonie auch auf dem Klavier natürlicher wird, weil dadurch ein distinkteres Auseinandertreten der Stimmen zu erreichen ist; aber auch da ist die Polyphonie immer etwas künstlich Hervorgebrachtes, das uns fremdartig anweht, weil sie das Kompakt-Gleichförmige des Instruments vergeblich zu durchbrechen, das Eine und ein-

Digitized by Google

fache Instrument vergeblich zum Orchester oder Chor zu erweitern sucht, und auch der Triumph des Zusammenspiels auf Einem oder mehrern Klavieren besteht somit doch darin, daß die Polyphonie nur als Durchgangsmoment gebraucht, im Übrigen aber die wühlende Beweglichkeit der Finger und Hände dazu verwendet wird, dem Instrument eben jene Einheit reicher Melodie mit reicher Harmonie zu entlocken, in der sein eigentümliches Wesen besteht. Durch diese kompakte Einheit, welche Melodie und Harmonie aufs Engste aneinander kettet, sowie neben ihr durch die Distinktheit seiner Töne in ihrem Nacheinander, welche das allzu Weiche und Schmelzende von ihm abhält, hat das Klavier etwas Klassisches, d. h. einesteils ein Befaßtsein des Einzelnen im Ganzen des Zusammenklangs, das die besondern Stimmen nicht einseitig heraustreten läßt, andernteils etwas gesund, hart Kräftiges, das wohl auch ins Hölzerne ausarten kann und jedenfalls die höhere musikalische Feinheit vermissen läßt, das aber desungeachtet einen wohltuenden Kontrast bildet zu dem Fließenden, Süßen, Nervenaufregenden der übrigen Instrumente, daher in dieser Hinsicht die Aufnahme von Klavierstücken in Konzerte psychologisch sehr gut begründet ist; wie frische erquickliche Morgenluft weht es uns an, wenn auf Flötengetändel, Oboenliebelei, Hornromantik, Violingewimmer die präzisen, klaren, festen Klänge des Klaviers an unser Ohr schlagen und uns eine Erholung gewähren von der subjektiveren Musik, die wir dort zu hören bekamen. Das Klavier ist wohl, wie oben bemerkt wurde, subjektiv in dem Sinne, daß es das Instrument für freien Melodieerguß ist; aber es ist auch wiederum objektiv, es widersteht mit seiner kernigen Natur den zu feinen Nüancen der Empfindung, es ist antik; wie es Ein kompaktes Tonganzes gibt, so gibt es einfach in dieser oder jener Stärke anzuschlagende, nicht an- und abzuschwellende oder gar tremulierende Töne, es sondert zwar die Töne nicht (wie die Violine durch ihre Gegenstriche) mit reflektierter Schärfe voneinander, aber es setzt sie mit einfacher Klarheit und Ruhe voneinander ab, ohne einem überzarten Ineinanderschleifen derselben Raum zu verstatten. Allein es ist klar, daß auch diese Klassizität und Objektivität des Klaviers verloren geht, wenn seine Stimmen zersplittert und in aufregende Gegenüberstellungen und Abwechslungen gebracht werden, und es kann daher als ein gutes Zeichen gelten, daß die Orchestration des Klaviers doch wieder im Zurückweichen begriffen ist und eine klas-

Digitized by Google

ſiſche Behandlung dieſes ganz irrtümlich moderniſierten Inſtruments wiederum Raum gewinnt.

2. Einem andern polyphonen Inſtrument gegenüber tritt das Klavier freilich wiederum auf die Seite der ſubjektiven Muſikorgane teils durch ſeine leichtere und freiere Handhabung überhaupt, teils beſonders durch den ausdrucksvollen Wechſel des Forte und Piano, den es ſeinem Spieler verſtattet, ſowie auch durch ſeine dabei doch wie bei allen bisher betrachteten Muſikorganen durch das Maß menſchlich individueller Kraft beſchränkte Tonſtärke. Dieſes Inſtrument iſt die Orgel, welche mit weit größerer Fähigkeit für mannigfaltig polyphones Spiel eine ganz eigentümliche Gewalt des Tones und eine alle Einmiſchung des rein Subjektiven ſchlechthin von ſich weiſende Objektivität verbindet. Die Orgel iſt wieder ein Pfeifeninſtrument und damit ein Inſtrument der frei ein- und ausſtrömenden Luft, durch welche auch hier ein runder, wenigſtens in den höhern Lagen heller, aber unſcharfer, nicht eigentlich klarer und ein weniger als bei der Flöte dünner Ton entſteht, letzteres, weil die Pfeifen hier weiter, namentlich kegelförmig gebohrt ſind, und weil wohl auch das weiche Metall dem Klange alles Diſtinkte und Spitze benimmt. Der Klangfarbe nach ſteht ſomit die Orgel, wie alle Rohrinſtrumente, der Menſchenſtimme ſehr nahe; aber eigentümlich iſt ihr einmal dies, daß die Luft in ſie nicht gehaucht, ſondern ſtark eingeblaſen wird, ſodann daß dieſes durch einen Mechanismus bewirkte Einblaſen ein ſchlechthin gleichförmiges iſt, ſo daß der Ton beliebig ausgehalten werden kann und, ſolang er dauert, unabänderlich ſich ſelbſt gleich feſtſteht, ſowie endlich dies, daß hier dem Aushalten nicht wie bei andern Muſikorganen das fließende Schleifen zur Seite ſteht, ſondern die Töne durchaus diskret einander ablöſen, und zwar noch mehr als beim Klavier, bei welchem doch immer ein leiſer Nachhall des eben verlaſſenen Tones neben dem neu angeſchlagenen forttönt. Auf dieſen drei Momenten beruhen zunächſt die zwei Haupteigenſchaften der Orgel, ihre ideale, hohe durchgreifende Kraft und ihre elementariſche, ſubſtantielle Objektivität. Ohne gerade eine beſonders effektiv einſchneidende Tonſtärke zu haben, welche vielmehr bei der Orgel im Verhältnis zu den Maſſen, welche ſie aufbietet, klein iſt, weil ihr die durchdringende Klarheit und Schärfe abgeht (ſ. S. 167), hat doch die Orgel eine Kraft, die allen andern Inſtrumenten ſchlechthin verſagt iſt; zur Anſprache wird ſie vom Men-

Digitized by Google

ſchen gebracht, aber in Bewegung wird ſie geſetzt nicht von beſchränkter menſchlicher Lungen- und Muskelkraft, ſondern von einer bereitgehaltenen elaſtiſchen Luftmaſſe, die einmal frei gelaſſen mit dem intenſiven, unwiderſtehlichen Zuge einer entfeſſelten Naturkraft wirkt, neben welchem alle menſchliche Kraftanſtrengung als Null erſcheint; wie eine man weiß nicht woher kommende, dem dunkeln Schoß weltbewegender Kräfte entſtiegene, geiſterhafte höhere Gewalt brauſt die vollgenommene Orgel, beſonders in den Baßtönen, und auch wo nur einzelne, zartere Regiſter erklingen, hat ihr Ton ein beſtimmtes, von allem Schwanken und Oſzillieren freies Auftreten, das den reinen Kontraſt bildet zu den nie dieſer abſoluten Sicherheit und Unwandelbarkeit fähigen Tönen anderer Organe; es iſt ein Ideales, hereintretend in die gewöhnliche Realität, unbeirrt durch ſie hindurchſchreitend, unbedingt über ſie übergreifend, was aus der Orgel uns entgegenzutönen ſcheint. Verſtärkt wird dieſer Eindruck der Idealität durch das ſchlechthin Mühelose ihrer Töne, das mit ihrer Konſtruktion gegeben iſt, es iſt kein Aufwand ſubjektiver Anſtrengung, kein bloßes Streben nach Kraft, ſondern die reine, volle, in majeſtätiſcher Hoheit oder lieblicher Ruhe ſich äußernde, ſich objektiv darſtellende Kraft ſelbſt, daher eben das eigentlich Hohe ſowie das von allem Drängenden, Pathetiſchen durchaus freie, ruhig an uns herankommende Liebliche der Orgel vorzugsweiſe eigen iſt. Allein auch abgeſehen von der Kraft hat die Orgel etwas Außergewöhnliches, Tranſzendent-Objektives. Es vollendet ſich erſt in ihr der Begriff des Inſtruments als objektiven Muſikorgans in ſeinem reinen Gegenſatze zur Menſchenſtimme; die Blasinſtrumente ſind eigentlich nur Erweiterungen und Variationen der letztern ſelbſt, die Saiteninſtrumente haben mit ihr dies ganz gemein, daß ihr Ton durch ein Anſetzen eines vom menſchlichen Willen geleiteten Organes, wie dort des Mundes, ſo hier der Hand, entſteht; in der Orgel aber tönt endlich die, freilich durch menſchliche Kunſt dafür zubereitete, Materie ſelbſt, ihre Töne ſind nicht mehr ſubjektiv, in ihr erklingt Weltſtoff durch Weltkraft in Bewegung geſetzt, in ihr iſt die Muſik ganz ins Gebiet der außermenſchlichen Objektivität hinausverlegt, das Univerſum redet aus ihr muſikaliſch, und ſie iſt daher auch eines ganz andern Eindrucks fähig als die übrigen Organe, des Eindrucks nicht eines ſubjektiv menſchlichen, ſondern eines objektiven, der Subjektivität vorausgehenden, an ſie herankommenden, ſie durchdringenden, ſie aus ſich heraus

Digitized by Google

verſetzenden, ſie zum Objekt hinanhebenden Inhalts; ſie iſt das rechte Organ für eine Muſik, aus welcher dem Menſchen ein Höheres als er ſelbſt, ein Anſichſeiendes, Subſtantielles, Univerſales entgegentönen ſoll. Die Objektivität der Orgel iſt nach dieſer Seite gegenüber der nur relativen des Klaviers eine ſo abſolute, daß hier beide Inſtrumente den völligſten Kontraſt bilden; wie das Klavier das Organ iſt für die Subjektivität der freien muſikaliſchen Phantaſie, ſo die Orgel für die gebundene Phantaſie, d. h. für die von einem objektiven Inhalt erfüllte, dieſen objektiven Inhalt (ſei es nun etwas Ideales, Religiöſes oder mehr formell die Macht der Harmonie, der Reichtum der Polyphonie uſw.) zur Darſtellung bringen wollende Phantaſie; empiriſch iſt natürlich ein freies Phantaſieren auch auf der Orgel möglich, aber wenn es bloß dieſes iſt, ſo iſt es eben keine Orgelphantaſie, ſondern widerſpricht ſelbſt bei der eminenteſten Technik dem Charakter des Inſtruments; denn ſeine Töne ſind nun einmal nicht ſubjektiv geſetzte, ſondern ſelbſtändige, durch das Subjekt nur zur Anſprache gebrachte Klangrealitäten, ſeine ganze Konſtruktion iſt von der Art, daß durch ſie die ſubjektive Kraft und Freiheit eben in ihrer Kleinheit, Beſchränktheit und Gebundenheit erſcheint, indem ja hier der Menſch nicht als autokratiſcher Herr des Werkzeugs, ſondern als der dienende Vermittler fungiert, den das Organ allerdings braucht, um die in ihm verborgenen Tonmaſſen ans Licht treten zu laſſen; jedenfalls bringt ein freies Phantaſieſpiel dieſen eigentümlichen Charakter der Orgel nicht zur Anſchauung, es benützt gerade die Hauptſache nicht, es läßt die Orgel nicht auftreten mit der ſubſtantiellen Wucht eines durch ſich ſelbſt ſchwer wiegenden Gehalts, durch welche ſie ſelber erſt ihrem Weſen gemäß wirken, ſelber erſt ihre eigene Großartigkeit entfalten kann. In Zeiten leerer und hohler Subjektivität iſt es daher ein Glück zu nennen, daß die Orgel da iſt; unerbittlich und unbezwinglich ſteht ſie allem Mode- und Virtuoſentum, das ihr wenigſtens nur in ſehr beſchränkter Weiſe beizukommen vermag, aller Gleißnerei, Sentimentalität und Süßlichkeit gegenüber, ſie verſchmäht ſtolz den Bund mit aller Unmännlichkeit und Entnervtheit, ſie überdauert den Lärm und die vergänglichen Künſteleien des Tages, auf die ſie wie ein Rieſe von ferner Höhe herabſchaut, des Zeitpunkts ruhig harrend, wo das Kleinlichte und Geſpreizte in den Staub geſunken ſein und dem Männlich-Kräftigen Platz gemacht haben wird. Dieſer ſubſtan-

Digitized by Google

tiell objektive Charakter der Orgel beruht jedoch nicht bloß auf der Art und Weise, in welcher die Töne auf ihr hervorgebracht werden, sondern auch auf den beiden andern der zu Anfang erwähnten Momente, auf der Möglichkeit, die Töne unabänderlich auszuhalten, und auf der Unmöglichkeit, sie weichfließend ineinander überzuführen. Ihre Töne stehen fest mit einer ebenso intensiven als ruhigen Beharrlichkeit und Ausdauer, welche allein eine im Wechsel der Stimmen bleibend beharrende, gleichmäßig fortklingende Harmonie, kurz eben die Harmonie in ihrem wesentlichen Unterschied von der Melodie und namentlich eine die obern Stimmen kraftvoll tragende Baßgrundlage ermöglicht; aber auch als Melodietöne sind sie von eigentümlicher Wirkung, sie halten den Gang der Melodie gleichmäßig aufrecht und führen ihn ebenso gleichmäßig, ohne An- und Abschwellen, ohne Möglichkeit vielfacher Wechsel der Tonkraft fort, es reiht sich einfach Ton an Ton ohne subjektiv ausdrucksreiche Nüancierungen der Tonstärke, es erklingt nur der Ton selbst in seiner Objektivität ohne individuelle Modifikation durch den Spieler und doch andrerseits in Bezug auf Zeitdauer und gleichbleibende Kraft ihm willig zu Diensten stehend, so daß das Spiel durch diese intensive Kontinuität des Klingens an innerer Stärke, Ruhe, Feierlichkeit reich wieder gewinnt, was es an Feinheit der Ausführung des Einzelnen verliert. Auf der andern Seite scheiden sich die Töne mit derselben Bestimmtheit, mit der jeder für sich ausharrt, scharf voneinander ab; so viel Fluß und Schmelz, als für die Musik schlechthin unentbehrlich ist, läßt sich durch die liegenbleibende Harmonie und möglichst gebundenes Spiel wohl erreichen und ist sogar bis auf einen gewissen Grad von selber vorgeschrieben durch den Widerstand, welchen der Orgelmechanismus einem gar zu gebrochenen, punktierenden Vortrag entgegensetzt, aber dabei haben die Orgelklänge eben doch in ihrem Nacheinander eine Distinktheit, eine Sprödigkeit, eine Art Indifferenz gegeneinander, bei welcher jeder Ton die Reihe neu zu beginnen scheint und namentlich der Akzentwechsel (§ 776) auf ein Minimum der Bemerkbarkeit beschränkt wird, so daß mithin auch nach dieser Seite der Subjektivität des schleifenden Hinüberziehens sowie des besonders Betonens einzelner Noten aller freie Spielraum benommen ist. Es ist dies zwar ein Mangel der Orgel, daß sie die freie Verfügung wie über die Mittel der Dynamik so über die der Rhythmik nicht hat, aber dieser Mangel ist doch bei ihr selbst kein

Digitized by Google

Widerſpruch, ſondern er ſteht in vollkommenem Einklang mit ihrem Charakter, er dient dazu, denſelben noch bezeichnender herauszuheben; die Orgel leiſtet eben auch hier auf die ſubjektive Freiheit beliebig wechſelnder Wahl der Tonſtärke und beliebig betonender Akzentuation, ſowie auf die ſchöne Leichtigkeit des rhythmiſchen Akzentwechſels Verzicht und begnügt ſich mit der objektiven Macht der ihr immanenten allgemeinen Gewalt des Tones, mit der imponierenden Kraft der Geſamtwirkung, mit der Großartigkeit und Ruhe des gleichſchwebenden, ohne rhythmiſche Einſchnitte und Stöße dahingehenden Fortklingens, welches letztere zugleich auch wiederum dazu beiträgt, dem Orgelſpiel eine nur ihm eigene Idealität und Lieblichkeit zu verleihen. Ganz verleugnet ſich auch auf der Orgel der „periodiſche Wechſel akzentuierter und nicht akzentuierter Taktteile" nicht, aber er iſt wegen der geringen Einwirkung auf die Tongeſtaltung, welche der komplizierte Mechanismus zuläßt, ſo ſehr zurückgedrängt, daß jene „ruhige, die Bewegtheit verhüllende Haltung des Ganzen", welche S. 164 als Wirkung eines gleichmäßigen Rhythmus bezeichnet wurde, hier ganz von ſelbſt eintritt. Fülle und Macht des Tonſturms und Ruhe des Tonfortgangs ſind ſo bei der Orgel in einer gegenſeitigen Ergänzung vereinigt, welche aller vielfachen Schranken des Inſtruments ungeachtet die Vereinigung der größten und lieblichſten Effekte auf ihm geſtattet und es ſo hauptſächlich zum Inſtrument für das Religiöſe, ſowohl nach ſeiner erhabenen als nach ſeiner milden, gemütanſprechenden und doch von allem Pathetiſch-Süßlichen ſich frei haltenden Seite, gemacht hat. Es iſt jedoch kein Grund da, die Orgel bloß für das ſpezifiſch Kirchliche anzuwenden; jede große Geſamtempfindung ruhiger Art, wie ſie vor Allem dem Chore auszuſprechen zufällt, findet an der Orgel ihre würdige Begleitung; unverträglich iſt ſie nur mit dem bewegtern ſubjektivern Leben, da alles Erregte, Pulſierende, Spannend-Schwellende gänzlich außer ihrem Bereiche liegt. Von ſelbſt verſteht es ſich, daß die der Orgel ſo ſpezifiſch zukommenden Eigenſchaften der Objektivität, der Tranſzendenz, der gleichförmigen Ruhe auch wiederum Einſeitigkeiten ſind, ſofern ſie damit eben das Prinzip der Lebendigkeit, der ſubjektiven Freiheit, der Mannigfaltigkeit der individuellen Stimmungskreiſe von ſich ausſchließt, und daß daher die Orgel für ſich allein in ihren Wirkungen ſehr beſchränkt iſt; aber für das wirklich Großartige, Tiefe, Weltbewegende iſt ſie unentbehrlich; denn nur ſie

Digitized by Google

legt den leichten, frei beweglichen, dem individuellen Belieben untergebenen, schwachen Organen der Stimme und der Einzelinstrumente eine festruhende, gewichtig stützende, nervig aushaltende Basis der Klangstärke und Harmoniefülle unter, welche der Gesamtbewegung Kraft aus der Tiefe und gediegene Haltung verleiht; nur durch die mittönende Orgel erscheint die Musik als eine Tonbewegung, zu welcher das Ganze der Weltharmonie mitklingt, als eine Bewegung, die nicht in einsamer und einseitiger Subjektivität auftritt, sondern vermählt mit den gewaltigen Tonkräften des Universums und rings von ihnen umschlossen und getragen sich nach oben schwingt; wie die Arie des Individuums zum Chor der Gesamtheit, gerade so verhält sich die Musik der Einzelstimmen und Einzelinstrumente zu orgelbegleiteter Musik, nur daß Dasjenige, was die Orgel hinzutut, noch übergreifender und substantieller ist wegen der transzendenten elementaren Gewalt, mit der ihre Töne die subjektive Musik umbrausen und durchwehen, und wegen der Kraft, mit der sie den leichtern, wechselvolleren Bewegungen der subjektiven Musikorgane gegenüber das flüchtige Tonelement zu ruhig-fester Konsistenz fixieren.

Die Frage, inwieweit die Orgel sich nicht bloß zur Harmonie, sondern auch zur Polyphonie eigne, ist in verwandter Weise zu beantworten wie beim Klavier. Manchen wird freilich schon das Aufwerfen dieser Frage wunderlich scheinen, da die größten Meister des polyphonen Satzes ihn gerade auch auf die Orgel mit besonderer Vorliebe angewandt haben. Aber die Orgel, wenigstens wie sie bisher war, hat die Helligkeit und Distinktheit aller Tonlagen nicht, welche zu einer wirklich hörbaren und klar ansprechenden Polyphonie zusammengesetzter Art erforderlich ist. Die Orgel ist „orchestrisch polyphon" durch die Mannigfaltigkeit der Klangfarben, welche sie in ihren Registern vereinigen kann, aber zur kunstgerechten Polyphonie, zu welcher sie auch nicht die gehörige Leichtigkeit der Tonerzeugung besitzt, paßt sie, die Sache vorurteilsfrei angesehen, ganz vollkommen nur bei einfacheren Sätzen und nur bei langsamem Tempo, bei schnellerem bloß dann, wenn ihre polyphonen Stimmen die Begleitung einer von andern, helleren Musikorganen ausgeführten polyphonen Musik bilden; in diesem Falle wirkt sie, wenn auch nicht überall deutlich vernommen, doch zur Intensität und Fülle z. B. des Gesanges vortrefflich mit. Der Meister der Polyphonie wird sich freilich getrieben fühlen, das viel-

Digitized by Google

ſtimmige Organum, bei deſſen Spiel er zudem nicht auf den Dienſt der Hände beſchränkt iſt, zu künſtlichern Kanons, Fugen uſw. zu benützen; aber hier iſt einer der Fälle, wo die Intentionen ſubjektiver Virtuoſität und die Forderungen der Kunſt auseinandergehen, die tiefen Orgeltöne ſind zu dumpf, daß ſie den hellern Klängen der höhern Regionen klar zur Seite gehen könnten, und wenn wir auch zugeben, daß ſelbſt bei ſchnellerer Bewegung mittelſt paſſender Wahl der Regiſter auch die mittlern und die weniger tiefen Stimmen reicher polyphoniſch behandelt und dabei die tiefſten zu wirkſamer Begleitung gebraucht werden können, ſo iſt damit doch der Satz, daß die Polyphonie auf der Orgel bloß bedingte Anwendung findet, nur von einer andern Seite her wiederum beſtätigt. Man kann auch nicht ſagen, das Dumpfe der untern Töne ſei eben ein zufälliger Fehler, deſſen Beſeitigung die Aufgabe der Technik ſei; im Gegenteil, mit dieſer Dumpfheit würde eine Haupteigentümlichkeit der Orgel, ihre geiſterhaft dröhnende elementare Tiefe, ihre ſturmähnliche Grundgewalt verſchwinden. Ja, die vollgenommene Orgel hat ganz wiederum das Kompakt-Gleichartige des Klaviers und widerſtrebt auch aus dieſem Grunde der Polyphonie, und es hat daher dabei ſein Bewenden, daß (wie auch Marx anerkennt) die Orgel zu immerhin mannigfaltigem, aber doch namhaft beſchränktem polyphonem Spiel geeignet iſt. Die Orgel iſt überhaupt nicht vorzugsweiſe Solo-, ſondern mehr begleitendes, füllendes, einleitendes Chorinſtrument; ſo hoch ſie nach einer Seite hin über allen ſubjektiven Muſikorganen ſteht, ſo übt ſie doch ihre Kraft zum Gewaltigen wie zum Lieblichen wahrhaft nur im Verein mit Stimme und Orcheſter aus. Für ſich iſt ſie zu unbeweglich, zu elementariſch ſtarr und ungelenkig; ſie gibt der ſubjektiven Muſik Wucht und Subſtantialität, aber ſie entbehrt, auf ſich beſchränkt, die Wärme des ſubjektiven Lebens, den zarten Hauch der Innerlichkeit, den ſelbſt ihre lieblichen Regiſter nur annäherungsweiſe erreichen. Das Schreiende, Kreiſchende der volltönenden Orgel kann die Technik vielleicht beſiegen, aber die eminente Klarheit der Blasinſtrumente wird ihr ohne zu komplizierten Mechanismus ſchwerlich gegeben werden können, und es wird daher auch in dieſer Beziehung eine nicht ganz zu idealer Reinheit geläuterte elementariſche Klangbeſchaffenheit wohl immer an ihr hängen bleiben. Im Verein mit Stimmen- und Orcheſterchor wirkt auch dieſer Mangel nicht ſtörend, ſondern findet von ſelbſt ſeine

Digitized by Google

Ausgleichung, aber auch nur hier; die Orgel ist eben, von welcher Seite her man sie betrachtet, selbst wo sie die Melodie mitführt, Harmonieinstrument, sie leitet allen andern Organen die reichen Ströme der Harmonie zu, und sie ist selbst groß und schön nur in diesem harmonischen Zusammenwirken mit der Gesamtheit der übrigen Stimmen der Musik, sie steht mit riesiger Kraft über diesen „menschlichen" Organen, aber sie muß sich mit ihnen verschmelzen, sie muß den Bund eingehen mit menschlicher Anmut und Zartheit, um nicht für sich allein in unbehülflicher und ungeschlachter Massenhaftigkeit dazustehen. —

Eine besondere Bedeutung für die Musik haben Orgel und Klavier dadurch, daß sich an ihnen, weil sie das ganze Tonsystem von unten bis oben als ein koexistentes repräsentieren, dessen Einzelklänge harmonisch gestimmt sein müssen, ehe sie zum Spiel brauchbar sind, die Notwendigkeit der gleichschwebenden Temperatur (S. 118 u. f.) vor Allem fühlbar macht. Die subjektiveren Organe, die Menschenstimme und unter den Instrumenten besonders die Streichinstrumente, produzieren die Töne stets von Neuem und nicht mit dieser bestimmten Rücksicht auf den Zusammenklang des Gesamttonsystems, da sie immer nur einzelne Regionen desselben durchwandern und miteinander kombinieren; sie gehen vom einzelnen Intervall, vom subjektiven Wohlgefallen an seiner Reinheit und Schärfe aus und schreiten erst von da zu weiteren Tonverbindungen fort. Umgekehrt ist es bei den objektiven polyphonen Instrumenten. In ihnen ist das Tonmaterial real objektiviert seinem ganzen (gebräuchlichen) Umfange nach; es steht hier nicht mehr in der Freiheit des Spielers, harmonische Unzuträglichkeiten, die sich aus der Bestimmung der Intervalle nach ihrem unmittelbar gefälligen Eindruck für das Tonganze ergeben, bei Seite liegen zu lassen oder hintennach zu heben, es muß vielmehr von vornherein dafür gesorgt sein, daß eine solche Unzuträglichkeit gar nicht entstehe, es muß vorerst ein harmonisches Ganzes hergestellt sein, ehe die Bewegung in einzelnen seiner Regionen beginnen kann. So ist auch nach dieser Seite die subjektive Tätigkeit eine beschränkte und bedingte, der Spieler empfängt vom Instrument Töne, die bereits gestimmt, und zwar nach dem Gesetz gestimmt sind, daß in allem Einzelspiel die Beziehung auf den Gesamtzusammenklang aller Töne mitberücksichtigt und ihr zulieb die an sich subjektiv befriedigendere Schärfe der Einzelintervalle abgestumpft werde. Bei den Rohrblasinstrumen-

Digitized by Google

ten ist diese Nötigung auch vorhanden, aber weniger dringend, wegen ihres kleinern Umfangs und weil hier das Einzelinstrument keine konsonierenden Töne hervorbringen kann; erst die umfassenden polyphonen Organe beugen die Tonbewegung vollkommen unter das objektive Gesetz allseitiger Harmonie und weisen auch hiemit darauf hin, daß sie vor Allem als harmonische Instrumente zu gebrauchen sind.

Weitere polyphone Organe, wie namentlich die verschiedenen Arten der „Harmonika", sind hier nur kurz zu erwähnen, da ihr Material, teils metallene Zungen, teils Stäbe aus Holz, Glas, Eisen usf., entweder die Klarheit oder die Kraft nicht hat, die zu einem Instrument von eigentümlicher Bedeutung innerhalb des Ganzen der Musikorgane erforderlich wäre. Wichtiger sind die Schlaginstrumente, welche die Schallkraft und Klangfülle des Orchesters vermehren und hie und da sogar allein, einleitend, vorbereitend, alterierend auftreten können, Pauke, Trommel, Triangel usw.; in ihnen gesellt sich das Orchester wiederum mehr elementarische Tonkräfte bei, welche in ihrer Art ähnlich wie die Orgel der Tonmasse einen Zusatz des Durchschlagenden, Übergreifenden, des höchstmöglichen Stärkegrades und Klangreichtums verleihen, mit dem eine Empfindung ausgesprochen werden soll.

§ 807

In der Instrumentalmusik treten die Instrumente entweder monodisch oder mehrstimmig oder allstimmig auf, d. h. entweder als Einzelstimmen, teils unbegleitet, teils begleitet, oder verbunden zu kleineren oder größeren Gruppen teils gleicher, teils gemischter Gattung, oder endlich vereinigt zu einem Ganzen der Instrumente, zum Orchester, das wenigstens die wichtigsten Gattungen derselben umschließt, so daß mit ihm ein voller Chor von Instrumenten, in welchem alle Instrumentalkräfte zusammenwirken, gegeben ist, — Solo-, mehrstimmiger, Orchestersatz.

In § 795 ist bemerkt, daß bei der Einteilung der Instrumentalmusik die formellen Teilungsprinzipien vorwiegen, weil ihr eigentümliches Gebiet eben die freie Formenmannigfaltigkeit ist. Schon § 805 und § 806 enthalten mittelbar zugleich eine Seite dieser formellen Ein-

Digitized by Google

teilung, indem die Lehre von den Charakteren und Klangfarben der verschiedenen Instrumente bereits verschiedene Gattungen und Arten von Instrumentalmusik, Rohrbläser- und Blechmusik, Saiten- und Streichorganmusik, Flöten-, Horn-, Violinen-, Klavier- und Orgelmusik usw. begründen. Hier nun wird die Gliederung weiter, nach dem Gesichtspunkt der Ein- und Mehrstimmigkeit, fortgesetzt, und zwar hat sich diese Teilung an die in § 805 und § 806 enthaltene deswegen unmittelbar anzuschließen, weil die mit ihr sich ergebende Kombination verschiedener Instrumente und verschiedener Instrumentengattungen selbst wieder neue Gestaltungen der Tonbewegung, der Klangkraft und der Klangfarbe erzeugt, ganz in derselben Weise, wie die Instrumente überhaupt zur Menschenstimme hinzutreten als Organe neuer, in dieser noch nicht gegebener Formen teils der Bewegung, teils der dynamischen Wirkung, teils eigentümlicher Klangqualitäten (§ 805). Bei der Vokalmusik war die Sache einfacher; dort konnte sogleich zu den konkreten Gattungen des monodischen oder mehrstimmigen Lieds, der Arie, der mehrstimmigen Solosätze, des Chors usw. fortgegangen werden, weil diese Gattungen einfach daraus erwachsen, daß die Einzelstimme für sich oder mit andern zusammen auftritt. Hier aber verhält es sich anders; zwischen die Betrachtung der konkreten Gattungen, Instrumentallied, Tanz, Marsch, Konzert, Symphonie usw. und die Betrachtung der verschiedenen Instrumentenarten müssen wir hier einschieben die Erörterung der verschiedenen Kombinationen der Instrumente; jene konkreten Gattungen können sich dieser Kombinationen jede in ihrer Weise bis zu einem gewissen Umfang bedienen, es kann z. B. ebensogut Klavier- als Trompeten-, Harmonie (Bläserchor)-, Orchestermärsche geben, und sie setzen daher die Lehre von den verschiedenen Kombinationen bereits voraus (wie das Lied, der Chor die Lehre von Melodie, Harmonie, Polyphonie voraussetzte). Zunächst ist also hierauf einzugehen, welche Bedeutung dem Solo-, dem mehrstimmigen und dem Orchesterinstrumentalsatz im Allgemeinen zukommt, und sodann hieran erst die Betrachtung der konkreten Gattungen anzureihen. — Das „mehrstimmig" ist hier, indem uns in diesem Zusamenhang Stimme eine für sich wirksame Instrumentalstimme bedeutet, in einem andern Sinn als früher (§ 781) genommen, nämlich so daß es keine Anwendung auf den mit bloß begleitenden Instrumentalstimmen auftretenden Solosatz findet, sondern nur auf

Digitized by Google

Sätze, die für eine Mehrheit zusammenwirkender Instrumente, jedoch nicht für das ganze Orchester, bestimmt sind, sei es nun daß in dieser Mehrheit die Einzelstimme bloß einfach, durch Ein Instrument (wie im Streichquartett), oder vielfach (wie in der Harmoniemusik) besetzt ist. Auch den Ausdruck Polyphonie mußten wir im vorhergehenden Paragraphen noch in einem andern als dem gewöhnlichen Sinne gebrauchen, indem sich uns dort der Begriff „orchestrisch polyphon" als passendste Bezeichnung der Mannigfaltigkeit zugleich ertönender instrumentaler Klangfarben ergab; es verhält sich mit Beidem ähnlich wie mit dem Begriff des „Satzes", der in der Theorie der Musik nicht weniger als viererlei, 1) die Hälfte einer Periode (S. 183), 2) den einen Haupt- oder Nebengedanken enthaltenden Teil eines Tonstücks (S. 219), 3) das Tonstück, das Teil eines größern ist (z. B. Satz einer Symphonie) und 4) außerdem noch wie hier die Komposition ihrer technischen Seite nach (so auch homophoner, polyphoner Satz u. dgl.) bezeichnen muß.

§ 808

Der Instrumentalsolosatz ist eine Monodie des Einzelinstruments, welche entweder mehr eine dem Charakter desselben entsprechende Einzelstimmung wiederzugeben, oder mehr diesen Charakter selbst und die mit ihm gegebene eigentümliche Kunstform zu veranschaulichen, oder auch die Leistungsfähigkeit des Instruments ins Licht zu setzen hat. Wird an die Stelle dieser Zwecke die Darlegung der Leistungsfähigkeit des Spielers gesetzt, so ist damit an die Stelle eines künstlerischen Aktes entweder die unkünstlerische Produktion bloßer Fertigkeit oder die wenigstens noch nicht künstlerische Manifestation subjektiver Genialität oder Geistreichheit getreten. Die erstere Art des Virtuosentums hat jedoch eine äußere Berechtigung, sofern sie indirekt zur Vervollkommnung der Technik mitwirkt; die zweite hat einen Anspruch auf Anerkennung teils an sich, teils sofern im Gebiet der Instrumentalmusik bei einer die Eigentümlichkeit und Grenze des Organs überschreitenden Behandlung doch weniger Unnatur,

Digitized by Google

Willkür und Widerſpruch iſt als im Gebiet der von ſtrenger zugemeſſenen Naturbedingungen abhängigen Vokalmuſik.

Die Sätze, welche der Paragraph aufſtellt, haben den Zweck, dem Inſtrumentalſoloſpiel, das durch das moderne Virtuoſentum vielfach in Verruf gekommen und neuerdings auch hievon ganz abgeſehen von Wagner als höchſte Spitze des „Egoismus" ſich ſelbſt iſolierender Muſik gebrandmarkt worden iſt, teils ſein begründetes Recht zuzuſprechen, teils die Schranken zu bezeichnen, innerhalb welcher es ſich zu bewegen hat. Vor Allem kann darüber kein Zweifel ſein, daß das Soloſpiel den eigentümlichen Vorzug hat, der unmittelbarſte Ausdruck der Stimmung des Subjekts zu ſein, der innerhalb der Inſtrumentalmuſik möglich iſt; das einzelne Inſtrument ſteht ganz unter der Gewalt ſeines Spielers und gibt den von ihm beabſichtigten Empfindungsgehalt vollkommen wieder mit einer Leichtigkeit und wechſelvollen Beweglichkeit, mit einer Feinheit der Nüancierung, die für das Zuſammenſpiel Mehrerer nicht in gleichem Grad erreichbar iſt, weil verſchiedene Subjekte nie ſo zur Einheit weder eines kunſtvoller bewegten Spieles noch des feinern Stimmungsausdrucks zuſammenzugehen vermögen; das Inſtrumentalſoloſpiel ſteht dem unmittelbaren Gefühlsausdruck, dem Lied- und Ariengeſange am nächſten und überbietet ihn noch weit durch die Freiheit der Technik; es kann daher ſo wenig als dieſer verworfen werden. Sodann iſt es gewiß in Ordnung, wenn der Umſtand, daß jedes Inſtrument gewiſſen Stimmungskreiſen vorzugsweiſe entſpricht, praktiſch gemacht, d. h. eine Stimmung auf einem ihr beſtentſprechenden Inſtrument „geſungen" oder kunſtreicher „geſpielt" wird (S. 248 f.). Die unendliche Mannigfaltigkeit der Stimmungen, Empfindungen, Erregungen verlangt in der Kunſt nach adäquaten Ausdrucksmitteln; ſind ſolche nicht da, ſo ſind ſie zu ſuchen; ſind ſie da, wie eben in den Inſtrumenten, ſo wäre es Torheit, ſie nicht in Tätigkeit zu ſetzen. Nicht jede Stimmung iſt für Harmonie oder Orcheſter da; es gibt auch ſubjektivere, perſönlichere, ſowie in ſich zurückgezogenere, einfachere, beſchränktere, ſtillere Stimmungen, denen durch Vielſtimmigkeit und Polyphonie ein falſcher, entweder zu univerſeller oder zu kräftig voller Ausdruck gegeben würde. Welche Stimmungs-, Erregungskreiſe den einzelnen Inſtrumenten vorzugsweiſe zufallen, geht aus § 805 u. f. von ſelbſt hervor,

Digitized by Google

und nur darauf ist hier noch hinzuweisen, daß eine strenge Ausschließlichkeit nicht stattfindet, daß vielmehr Lust und Unlust, idealisch-ruhige und pathetisch-erregte Empfindung im Allgemeinen auf jedem für das Solospiel geeigneten Instrument dargestellt werden können, daß aber andrerseits auf jedem der Stimmungsausdruck wiederum sich eigentümlich modifiziert und doch jedes wegen seiner eigentümlichen Beschaffenheit in Bezug auf Kraft, Helligkeit, Beweglichkeit usw. für Eine oder für mehrere bestimmte Stimmungsarten am empfänglichsten und eben in ihnen am wirksamsten ist. — Das Solospiel kann aber auch mehr rein instrumentaler Natur, d. h. (§ 796) auf objektive Veranschaulichung einer besondern Instrumentalkunstform gerichtet sein, es kann darauf abzwecken, der künstlerischen Phantasie ein charakteristisches Instrumentaltonbild vorzuführen; die Empfindung, der Inhalt soll auch hier nicht fehlen, aber die Form, die Ausführung, die Darlegung der dem Instrument naturgemäß abzugewinnenden Toncharaktere, Tonkräfte, Tonkombinationen, Figuren usw., kurz die volle Belebung des Organs und der in ihm schlummernden Möglichkeiten schöner musikalischer Wirkung ist die Hauptsache. Auch hiegegen ist mit Fug nichts einzuwenden; es würde im Gegenteil etwas Wesentliches verloren gehen, wenn z. B. die große Mannigfaltigkeit von Gestaltungen, welche ein Variationenzyklus eröffnet, niemals dazu benützt würde, in der einen oder andern Violinvariation den Charakter dieses Instruments nach der einen oder andern Seite, seine Feinheit, Wärme, Beweglichkeit, die Kraft großartiger Bogenführung usw., zur Darstellung zu bringen; was an sich schön und bedeutend ist, muß auch ans Licht des Bewußtseins herausgehoben, zur gemeinsamen Anschauung Aller gebracht werden. Und zwar ist hievon auch ein solches Solospiel nicht auszuschließen, welches mehr das Quantitativ-Technische der „Leistungsfähigkeit" eines Instruments, der künstlichen Schwierigkeiten, die es auf die Bahn zu bringen und siegreich zu überwinden erlaubt, hervorzukehren sich zum Zwecke setzt; es entsteht auch hiedurch ein konkretes Bewußtsein der Eigentümlichkeit und Wirksamkeit des Instruments und eine Anschauung einer besondern Kunstart, welche einfacheren Produktionen als berechtigter, das Prinzip bewegter Mannigfaltigkeit der Stimmführung in höchster Potenz darstellender Kontrast gegenübertritt. — Die weitern Sätze, welche der Paragraph über das Solospiel aufstellt, sofern es in eine Darlegung subjektiver Virtu-

Digitized by Google

osität übergeht, bedürfen (besonders bei Vergleichung von § 525, § 409 f.) einer näheren Begründung nicht; was über das geringere Maß der Unnatur abstrakter Instrumentalvirtuosität der Gesangsvirtuosität gegenüber gesagt ist, leuchtet von selbst ein, da das Instrument von vornherein ein unselbständiges Werkzeug und ein rein technisches, freiste Behandlung zulassendes, ja herausforderndes, zudem ein totes, in seinem Bestande nicht zu alterierendes oder stets neu herzustellendes Organ in der Hand des Spielers ist, wogegen die Menschenstimme einerseits zu hoch steht, um zu einem bloßen Mittel virtuoser Ostentation des Individuums herabgewürdigt werden zu dürfen, und andrerseits zu zart, zu kunstvoll organisiert, zu ausdrucksreich, wie als Naturgabe zu kostbar ist, als daß ihre Verderbung, Verschwendung und Hineinleitung in eine falsche Gesangmethode nicht als eine ästhetische Sünde gefühlt werden müßte, die zum Voraus allen Kunstgenuß bei dergleichen Produktionen unmöglich macht. Bloß bei denjenigen Instrumenten, welche zum Solospiel sich gar nicht oder nur unter ganz ungewöhnlichen, selten vorhandenen Bedingungen technischer Meisterschaft eignen, wie Posaune, Fagott, ist die Unnatur eine ähnliche, obwohl sie auch hier weniger verletzend wirkt.

Die Begleitung des Solospiels kann je nach dem innern Charakter des Tonstücks monodisch, vielstimmig, orchestrisch sein und sowohl verschiedene Tonstärken als mannigfaltigste Klangfarben in Anwendung bringen, oder auch auf ganz einfache, bloß füllende Harmonie sich beschränken. Am entschiedensten verschmäht die Orgel, wenn sie als Soloinstrument auftritt, jede weitere Begleitung wegen ihres ganz eigentümlichen Charakters, der, wenn sie Prinzipalinstrument ist, eine Kombination mit andern nicht leicht zuläßt und ihrer auch nicht bedarf; ähnlich selbständig ist auch die Harfe, weniger schon das Klavier, durch dessen Verbindung besonders mit den kräftig und doch zart ausfüllenden, tonaushaltenden Streichorganen die Einseitigkeit des Klaviers ergänzt und ein ebenso voller und gediegener als doch feingedämpfter Harmonieklang hervorgebracht wird.

§ 809

Der mehrstimmige Instrumentalsatz kombiniert mehrere Instrumente, um ein durch die Natur derselben und durch ihre

Digitized by Google

qualitative und quantitative Gesamtwirkung bedingtes Instrumentaltonbild hervorzubringen. Die Kombinationen können einfacher oder zusammengesetzter, von gleichartiger oder von gemischter Gattung sein, und entweder einen mehrstimmigen Solosatz oder einen Harmoniesatz mit mehrfach besetzten Stimmen darstellen; im Konzertsatz sind die Prinzipien des Solo- und des Harmoniesatzes vereinigt.

Der in § 808 zuletzt erwähnte Solosatz der Harmonieinstrumente, Klavier, Orgel usw., geht bereits über die Monodie zur Mehrstimmigkeit, über die Homophonie zur Polyphonie hinaus und bildet so den Übergang zu dem mehrere Instrumente vereinigenden Satz. Der unbegleiteten Monodie des Einzelinstruments entspricht innerhalb des letztern der „mehrstimmige Solosatz", der begleiteten der „Konzertsatz", der einfacher begleiteten die „gleichartige, einfachere", der voller begleiteten die „gemischte, zusammengesetztere Art" des mehrstimmigen Satzes, sowie insbesondere der „Harmoniesatz", der jedoch zugleich den direkten Gegensatz zum monodischen Satze bildet. Der mehrstimmige Solosatz ist hier, wie in der Vokalmusik, die erste Form, durch welche der „Egoismus" des Einzelspiels überwunden, die Instrumentalkräfte zum Zusammenwirken vereinigt werden, sei es nun in einfacheren und freieren oder künstlicheren und strengeren polyphonen Formen, die man am besten insgesamt unter dem gemeinsamen Namen des Symphonischen befaßt, von „harmonisch" dadurch verschieden, daß es auf eine größere Selbständigkeit der zusammenwirkenden Instrumente hinweist, von „polyphonisch" (im Sinn von § 781) nur dadurch, daß es dem Gebrauch gemäß bloß Instrumentalpolyphonie bedeutet (ein Sprachgebrauch, der seiner scheinbaren Zufälligkeit ungeachtet doch ganz zutreffend ist, sofern, wie § 803 zeigte, die Instrumentalpolyphonie weniger als die Vokalmusik eine kunstgerechte polyphone Sonderung aller Stimmregionen gestattet und daher trotz aller Klangfarbenmannigfaltigkeit doch mehr symphonisch als, wie man erstere bezeichnen könnte, antiphonisch oder heterophonisch ist). Die Instrumentenzahl des mehrstimmigen Solosatzes unterliegt keiner festen Begrenzung; einfachere Formen (Duos, Trios, Quartette) verstehen sich von selbst, zusammengesetztere schon weniger leicht, weil mit der Ver-

Digitized by Google

mehrung der Stimmen die Schwierigkeit ihrer selbständigern Führung zunimmt; nur so viel läßt sich hierüber im Allgemeinen sagen, daß die einfachere Form sich besser eignet für Sätze gleichartiger oder doch weniger gemischter Gattung (z. B. Streichquartett, Klavier und Streichinstrumente), die zusammengesetztere aber mehr für die gemischten, weil die Unterschiede der Charaktere und Klangfarben der vereinigten Instrumente eine vollzähligere und dabei doch mannigfaltige, überall klar bleibende, wirkungsreiche Stimmenkombination begünstigen (Sextett usw.).

1. Unter den zahlreichen schönen und charakteristischen Formen, welche sich hier ergeben, ist zunächst besonders *der mehrstimmige Solosatz für Streichinstrumente* hervorzuheben. Die distinkte Tonschärfe und die ungemein figurenreiche Volubilität dieser Instrumente machen sie, und zwar namentlich die höherliegenden (den Kontrabaß weniger), für mannigfaltige, in den einzelnen Regionen verschieden rhythmisierende Stimmenkombinationen ganz vorzüglich geeignet, und zugleich steht dieser reichen Belebtheit der Tonbewegung hier jene feine Gedämpftheit, jene ätherische Idealität des Klanges zur Seite, selbst wiederum abwechselnd mit nachdrücklicher Entwicklung der elastischen Tonkraft, welche diesen Instrumenten inwohnt. Nicht die volle, kompakte, reiche Lebensentfaltung, welche im Harmonie- und umfassendern Symphoniesatz zu Tage tritt, auch nicht die reizende Fülle und Abwechslung von Klangwirkungen, zu denen der gemischte Satz Gelegenheit bietet, ist von dem Zusammenwirken der Streichinstrumente zu erwarten, sondern ihr Gebiet ist nach der einen, formalen Seite hin das Kunstreiche des Ineinandergreifens der Stimmen, in materialer Beziehung die Innerlichkeit eines nicht zu effektivem Schall und Klang heraustretenden, sondern stillgedämpften, fast schattenhaften, in einzelnen Partien wohl auch zu energischer, pathetischer Spannkraft sich erhebenden, aber auch da das Gedämpft-Schattenhafte festhaltenden Tongewebes, das wie aus feinen Fäden sich zusammenflicht, alle konkretere, derbere Realität dagegen, alle metallreiche Klangdynamik ferne von sich hält. Beide Seiten, die formale und die materiale, vereinigen sich schließlich in einem und demselben Resultate, darin nämlich, daß diese Musik die geistigste ist — geistig nicht im ethischen Sinn, sondern in dem des Gedankenmäßigen, des Gegensatzes zu sinnlich naturalistischer Lebensfülle; sie führt uns

Digitized by Google

aus dem lauten Lärm des Lebens hinein in das ſtille Schattenreich des Idealen, in die unſinnliche Welt des in ſich, in ſein verborgenſtes Gefühlsleben zurückgezogenen, dieſes Gefühlsleben ſich ſelbſt innerlich gegenüberſtellenden Geiſtes, ſie realiſiert eben dieſe ideelle Seite der Inſtrumentalmuſik (S. 257), ſie iſt eine Gedankenmuſik der reinen Kunſt, aus der wir uns freilich bald wieder nach der vollen Realität naturaliſtiſch klangreicherer Tonweiſen zurückſehnen, die uns aber doch innerlich erhebt durch den hohen, von Sinnenreiz freien, einzig der erfindungsreichen Feinheit kunſtvoller Kompoſition gewidmeten Genuß, zu welchem wir durch ſie gelangen. Sie erfordert aber eben darum auch weit mehr innern Gehalt als andere Tonwerke, ſie muß durch ihn erſetzen, was ihr abgeht an äußerer Fülle und Kraft; ein Zwiegeſpräch des Geiſtes, ein Spielen des ſchöpferiſchen Gedankens mit ſich ſelbſt muß ſie abbilden, wenn ſie nicht bedeutungslos werden, nicht auf den Standpunkt virtuoſer Behandlung der Einzelinſtrumente zurückſinken will. Am eheſten iſt dies noch geſtattet bei einfacheren Tonſtücken dieſer Gattung, die eben um ihrer Einfachheit willen weniger Anſprüche erheben und weniger Erwartungen erregen; aber bei zuſammengeſetzteren, wie namentlich bei Quartetten, iſt der Fall ein anderer, ſie können allerdings (wie gewöhnlich bei Haydn und Mozart) wegen der ungemeinen Dehnbarkeit aller muſikaliſchen Formen auch das einfach Gemütliche oder das ſchmelzend Weiche ſich zum Gegenſtande nehmen oder auf künſtlichere Durchführung der Gedanken verzichten, aber dann bringen ſie das Eigentümliche der Quartettform auch nicht zu vollſtändiger und befriedigender Erſcheinung; dies geſchieht erſt, wenn ſie zu tieferem Gefühlsinhalt und höherer Kunſt der Kompoſition ſich erheben und ſo wirklich ein lebendiges Bild des Webens des Geiſtes in ſich ſelbſt, der in ſich verſenkten, mit ſich ſelbſt beſchäftigten Innerlichkeit des Gedankens darſtellen. — *Der mehrſtimmige Soloſatz für Blasinſtrumente* hat wiederum einen andern Charakter und Zweck; er iſt weicher, offener, heller, klangreicher; er iſt auch ſtiller und gedämpfter Art, aber bloß inſofern, als er Soloſatz iſt, der die Einzelſtimmen nicht mehrfach beſetzt, er ſtellt ſchon ein ungehemmteres Wachwerden und Sichergießen der Gefühle dar, er hält ſie nicht mehr zurück im Innern der künſtleriſchen Phantaſie, ſondern läßt ſie heraustreten, ſich ausſingen in dem hellen Klang und — wenn er Blasinſtrumente verſchiedener Art vereinigt

Digitized by Google

— in dem reichen Farbenspiel der einander ablösenden und antwortenden Instrumente; er ist diejenige Spezies der Komposition, in welcher eben dieses Moment der Klangfarben zum Behuf eines ebenso innigen als mannigfaltigen Gefühlsausdrucks zu voller Geltendmachung gelangt; das Ideell-Geistige und das intensiv Energische der Streichinstrumente fehlt ihm, er neigt sich entschieden teils zum Weichaufgelösten, Süßen, Lieblichen, Idyllischen, andrerseits zum naturalistisch Reizenden, Lustigen, Komischen hin, er gewährt weniger innerliche Befriedigung als unmittelbares momentanes Wohlgefallen, und er hat daher die hohe Bedeutung innerhalb des Kreises der verschiedenen Musikformen nicht, welche z. B. dem Streichquartett zukommt; hieraus ist es zu erklären, daß er von den Meistern der Komposition verhältnismäßig seltener für sich allein angebaut und statt dessen mehr nur als Teil größerer Tonstücke, Symphonien, Oratorien, Opern verwendet ist, wiewohl jetzt die so viel weiter als früher vorgeschrittene Technik der Behandlung der Blasinstrumente eine ausgedehntere Pflege dieses Musikzweiges gerade sehr begünstigen würde. — Von dem gemischten mehrstimmigen Solosatz versteht es sich durch sich selbst, daß er den umfassendsten Spielraum sowohl für Gefühlsausdruck als reiche Gedankenerfindung eröffnet; den Kombinationen der Instrumente sind durch die Natur der Sache wohl an gewissen Punkten Grenzen gesteckt, indem z. B. Horn und Klavier entschieden nicht zusammenpassen (weil Voll und Dünn unmöglich zusammengehen), aber sie sind desungeachtet zahlreich und mannigfaltig genug, um diesen Zweig der Komposition zu einem ganz besonders lohnenden zu machen. Nur der Mangel, der aber kein Fehler, sondern nur eine im Wesen der ganzen Spezies selbst liegende Einseitigkeit ist, haftet ihm an, daß die Kombination gemischter Organe immer etwas von Willkür an sich hat; das Streichquartett hat etwas fest Umgrenztes, es ist ein Ganzes in sich, es zeichnet durch sich selbst die Aufgabe, die der Künstler sich zu setzen, und die Methoden, die er zu befolgen hat, klar vor, während z. B. das gemischte Septett einesteils zu so mannigfaltigen Instrumentaleffekten Raum gewährt, daß die Wahl unter ihnen schwanken muß, und andernteils doch eine in sich charakteristisch abgeschlossene Totalwirkung, wie Quartett im Kleinen und Orchester im Großen, nicht erzielen kann. Der gemischte Satz ist eine weniger scharf bestimmte Form, deren Erfüllung mit einem vollkommen zutref-

Digitized by Google

fenden Inhalt schwerer zu finden, Sache des Glücks und Takts des Komponisten ist; er ist nach dieser Seite eine Art musikalischer Phantasie, wenn er sich auch rücksichtlich der Anordnung ganz in den gewöhnlichen Formen des „Tonstücks mit mehrern Sätzen" bewegt; er ist eine Übergangsform, in der Mitte stehend zwischen Solo- und Orchestersatz und hat ebendaher das Schwebende und Unbestimmte, das allen Mittelgattungen eigen ist.

2. Der Harmoniesatz ist der erste Anlauf dazu, durch Vereinigung eines Chors von Instrumenten das dynamische Element der Instrumentalmusik, ihre Klangfülle und Klangkraft, vollkommen hervortreten und die einzelnen Instrumente zur Erzielung einer kompakten Gesamtwirkung zusammentönen zu lassen. Die verschiedenen Stimmen sind hier nicht mehr Solostimmen und daher auch nicht mehr einfach vertreten (außer soweit bei einzelnen Organen, wie Posaune usw., ihre Klangkraft mehrfache Besetzung entbehrlich macht), sondern mehrfach; denn der Zweck ist, eine Totalwirkung hervorzubringen, an welcher die einzelnen Instrumente nicht bloß durch ihre Qualität, Klangfarbe, sondern, und zwar vorzugsweise, durch gemeinsame Klangkraft mitzuarbeiten haben; nicht auf Tonfarbenpolyphonie, sondern auf eine allerdings reich und stark gefärbte, aber dabei in sich verdichtete, voll und hell zusammenklingende Tonkraft und Tonmasse ist es abgesehen, innerhalb welcher die Einzelinstrumente nur insofern selbständiger wirken, als auch hier neben der gleichförmigen Bewegung des Ganzen als kompakter Masse das Bedürfnis sich geltend macht, zum Behuf teils der Abwechslung, teils des Ausdrucks eine Variierung des Fortgangs eintreten zu lassen entweder durch einfachere, weniger stimmenreiche Abschnitte und Sätze (Trios und dgl.), in denen das Hauptinstrument soloartig wirkt, oder andrerseits durch vorübergehende polyphone Behandlung, in welcher eine oder mehrere Einzelstimmen (z. B. kräftige Baßtöne) aus dem Ganzen heraus- und ihm oder andern Stimmen in freiem Wechselspiele gegenübertreten. Der Name „Harmoniemusik" für diese Satzart hat eben darin seinen Ursprung, daß sie nicht mehr, wie der Solosatz, auf Melodie oder Melodienverschlingung, sondern auf kräftige Gesamtwirkung ausgeht, in welcher Charakter und Ausdruck der Melodie nur eines der mitwirkenden Momente bildet, ja oft nur die untergeordnete Stellung des Rahmens, des Umrisses einnimmt, innerhalb dessen die klangreiche Tonmasse sich be-

Digitized by Google

wegen muß, um Klarheit und Bestimmtheit des Fortgangs zu haben. Die Harmoniemusik ist durch diese ihre Kompaktheit in ihrer Art Dasselbe, was der (einfache) Chor in der Vokalmusik, das Klavier und die Orgel unter den Einzelinstrumenten sind; sie geht aus dem Streben hervor, einen vollen, ungeteilten Musikeindruck zu haben, der Gehör und Phantasie objektiv ergreift und erfaßt, nicht aber wie der Solosatz sie bloß anregt und zu beobachtender Verfolgung seines Ganges und seiner Verzweigungen einlädt; in der Harmoniemusik stellt das Gefühl eine Klangfülle sich gegenüber, in der es untergeht und untertaucht, um sich von ihr und von der in ihr zu Tage tretenden Empfindung in voller Hingebung durchdringen, durchwärmen, durchbeben zu lassen; sie ist die direkte Negation der ideellen Stille und Ruhe des geistigen Insich- sowie der Egoität des persönlichen Fürsichseins, sie ist die Erfüllung des Raums mit hell aufsteigendem, von allen Seiten her wiederklingendem Vollton eines Instrumentenchors, welcher eine Stimmung nicht bloß charakteristisch malt und zeichnet, sondern dem Hörer warm und voll entgegenbringt als eine weithindringende, allbewegende, universelle Empfindung, die auch sein Bewußtsein lebendig erfüllen, ihn mit allen Andern in Einem Gesamtgefühl vereinen soll. Die einfacheren, weniger stimmreichen Zwischensätze und Zwischenperioden, von welchen oben die Rede war, treten herein als Episoden, in welchen die Tonbewegung entweder dünner, leichter, schwebender oder, bei energischem Erklingen klangvoller Einzelinstrumente, markierter, kräftiger eindringend wird; im ersteren Fall, z. B. bei einem liedartigen Trio, wird der Eindruck ruhiger, weicher, es wird Raum geschafft für zartere, feinere, freier gehobenere Erregungen, es treten Tonbewegungen auf, in denen wir behaglich ausruhen, weil sie stiller und gedämpfter uns ins Ohr klingen, Tonbilder, denen wir mit Lust oder Interesse folgen, weil die Massenwirkung zurückweicht und kunstreicheren melodiösen und rhythmischen Gestaltungen Platz macht, so daß also hier das Prinzip des Harmoniesatzes das des Solosatzes ergänzend in sich aufnimmt; im zweiten Falle aber werden wir herausgerissen aus dem gleichförmig hinwallenden Strome des bewegten Tonmeeres, es treten Einzelstimmen uns entgegen, die uns gemahnen wie Einzelkräfte, die etwas für sich bedeuten, für sich wirken wollen, oder wie laute Signale, die auf etwas Besonderes, Außerordentliches hinweisen und so ein Bild des nie in reinem Gleichmaß dahinschwe-

Digitized by Google

benden, sondern immer wieder durch Wechsel, Kontraste, widerstandhervorrufende Hemmungen usw. lebendig bewegten menschlichen Daseins geben. Indes Zwischenspiel bleibt im Harmoniesatze dies Alles; er bedarf dieser Ausweichungen in das Prinzip des Solosatzes keineswegs notwendig und überall, er kann ebensogut von Anfang bis zu Ende seine unverminderte Klangfülle und kompakte Massenhaftigkeit beibehalten, um durchaus mit gleich intensiver Kraft oder wenigstens mit gleichmäßig vollem Eindruck zu wirken. — Durch diesen seinen Charakter gleichmäßiger, einfach-gewichtiger Totalwirkung, welche die künstlicheren und verwickelteren Musikformen von ihm ausschließt, ist der Harmoniesatz dem Chore auch noch in einer andern als der oben hervorgehobenen Rücksicht verwandt; er ist nämlich die volksmäßigste Gattung der Instrumentalmusik; er stellt große, massenbewegende Empfindungen dar in einfacher und in eindrucksvoller Form zugleich, und er ist daher nicht nur für Musikstücke, die eben solche Empfindungen zu ihrem Inhalte haben, Tanz, Marsch usw., sondern auch für den Vortrag von Kompositionen geeignet, welche, obwohl ursprünglich nicht für Harmoniemusik oder nicht bloß für sie bestimmt, doch von so einfacher und kräftiger und zugleich von so unmittelbar allgemein ansprechender Natur sind, daß ihre Produktion durch volle, klare, wohlklingende, weithin hallende Harmoniemusik ihrem Eindruck bloß vorteilhaft ist, indem durch dieselbe eben ihre dem Wesen des Harmoniesatzes entsprechende Seite, d. h. eben ihre Einfachheit, Kraft und Gefälligkeit nur um so sprechender hervorgekehrt und in der geeignetsten Form in weitere Kreise getragen, größeren Massen von Hörern dargeboten wird. Das Klassische, das Gehaltreiche in einfachschöner Form, ist und wird als solches immer auch Gemeingut, Gegenstand des allgemeinen Interesses, es wird „massenbewegend", selbst wenn es seiner ursprünglichen Konzeption und Abzweckung nach sich dieses Ziel nicht gesteckt hatte, und dazu, daß es auch dieses wirklich werde und bleibe, ist die Harmoniemusik vorhanden, sie verbreitet und populariſiert das Schöne, sie führt, was die höhere Kunst in volkstümlichem Sinne gedichtet hat, dem Volke zu mit der ganzen unmittelbar ins Ohr fallenden Stärke, Klarheit und Schönheit des Klanges, welche hiezu erforderlich ist. — Seinem allgemeinen Begriffe nach ist der Harmoniesatz auf keine der beiden Hauptgattungen der Instrumente, Blas- und Streichorgane, beschränkt; er hat die eine oder die

Digitized by Google

andere zu wählen, um ein gleichartiges und dadurch kompaktes Tonganzes hervorzubringen, es kann sich auch des vollen Streicherchors bedienen, um mittelst seiner ungemeinen Spannkraft und leichten Beweglichkeit großartige oder reizende Wirkungen hervorzubringen, er wird hiedurch namentlich zu mannigfaltigeren und schlagenderen rhythmischen Effekten in den Stand gesetzt, und es ist daher als Mangel zu bezeichnen, daß diese Kompositionsform verhältnismäßig so gar selten ist, obwohl z. B. so viele Symphonien, in welchen sie vorübergehend vorkommt, ihre eigentümliche Kraft und Schönheit klar genug ins Licht setzen. Aber Regel wird allerdings die Wahl der Blasinstrumente sein; denn die Seite der „Harmonie", daß Alles klingt und in Einen Klang zusammengeht, daß es voll und laut ans Ohr schallt und tönt, wird nur durch die Blasorgane wahrhaft realisiert, und auch die unmittelbar ansprechende Gefälligkeit sowie die ergreifende Macht des Hallens in die Weite und Ferne, durch welche die Harmoniemusik vorzugsweise soziale und volkstümliche Musik wird, kommt nur den Blasorganen zu, und es ist somit dagegen nichts einzuwenden, daß der Harmoniesatz der letztern sich vorzugsweise bedient (obwohl ein spezieller Mißstand damit verbunden ist, die zum Behuf der Erleichterung des Spiels notwendige Umwandlung der Hauptblechorgane in „Ventilinstrumente", welche zwar gleiche Volubilität wie Klarinette usw. besitzen, aber nicht mehr die „schütternde", den ganzen Instrumentkörper gleich durchbebende Resonanz und damit auch nicht mehr jenes tiefgehende Eingreifen, jenes romantische In-die-Seele-Dringen der ursprünglichen Blechorgane).

3. Die dritte Gattung des mehrstimmigen Instrumentalsatzes ist der Konzertsatz. Mit Konzert wird zwar auch das Solospiel (z. B. einer Violine) bezeichnet, das von andern ganz untergeordneten Stimmen begleitet ist; das Wort begünstigt aber seiner ursprünglichen Bedeutung nach eher den engeren hier gewählten Gebrauch für eine Satzweise, welche die Prinzipien des Solo- und des Harmoniesatzes vereinigt, indem neben dem Einzelinstrument, dem die Hauptrolle zugeteilt ist, die Gesamttonmasse oder innerhalb ihrer wiederum einzelne Instrumente selbständiger wirken, als es bei bloßer Begleitung der Fall ist. Das Hauptinstrument tritt für sich auf und entfaltet vollkommen frei seine ganze Kraft und Formenmannigfaltigkeit; aber der Chor der übrigen Instrumente tritt hinzu nicht nur einleitend, beglei-

Digitized by Google

tend und verstärkend, sondern auch selbst frei mitwirkend, so daß das Hauptinstrument doch nur als einzelnes Glied der Gesamtheit der Tonkräfte, als einzelne Stimme des ganzen Chors der vollen Musik erscheint, das nicht bloß für sich sein, nicht allein herrschen und glänzen will, sondern an das Ganze sich anlehnt, aus ihm Kraft schöpft, ihm die Tonführung überläßt, wo der Ausdruck der Stimmung großartiger werden soll, sich aber immer auch wieder aus ihm mit glanzvoller Virtuosität erhebt, weil das Musikstück doch auf das Hervortreten des Einzelinstruments in seiner Eigentümlichkeit angelegt ist. Auch andere Instrumente treten zum Hauptinstrument hinzu, „konzertieren" gleichsam um die Hauptrolle streitend mit ihm, lösen es ab und ziehen sich dann wiederum zurück; das Prinzip der Individualisierung ist hiemit folgerichtig noch um etwas weiter, auch in die Instrumentation hinein, ausgebildet; ja es ist auch möglich, daß nur solche konzertierende Nebeninstrumente in der Art des mehrstimmigen Solosatzes als kleinere Instrumentengruppe neben dem Hauptinstrument hergehen, während sie bei vollerer Besetzung zwischen dieses und den Gesamtchor der Instrumentenharmonie lebendig vermittelnd hineintreten. Die Berechtigung und Bedeutung der Konzertform besteht darin, daß sie vermöge ihrer Anlage frei individualisierende, alle technischen Mittel reich entfaltende Beweglichkeit und großartige Massenwirkung, Anmut und Kraft, Reiz des Einzelspiels und tieferen Gehalt des harmonischen Vollklangs in sich vereinigt; die Egoität des Spielers, des Einzelinstruments und der auf demselben zur Darstellung gebrachten, seinem Charakter entsprechenden besondern Stimmung tritt hier allerdings wieder auf, aber nicht losgerissen vom Ganzen, sondern innerhalb seiner und auf ihm ruhend, ganz ähnlich, wie es bei einem Lied oder einer Arie mit Quartett, Chor und dergleichen der Fall ist; das Einzelne und das Ganze treten auseinander, kontrastieren, gehen für sich ihren Weg, suchen sich wieder und finden sich, verschmelzen sich jubelnd zu vollster Einheit in ebenso schönem und anmutsvollem als stark und tief ergreifendem Wechselspiel der Trennung und der Einigung. Es versteht sich, daß diese Wirkungen nur möglich sind, wenn die Konzertform nicht mit bedeutungslosen Figuren und hohlen Bravourstücken, sondern mit einem ihr wirklich entsprechenden, d. h. mit einem gemüt- oder schwungreichen Inhalt erfüllt wird; denn eben das Eine oder Andere dieser beiden eignet sich zu der im Konzertsatz stattfindenden

Digitized by Google

Verbindung des virtuosen Einzelspiels, dieses feinsten, gefühlvollsten, belebtesten, siegesgewiß immer höher und höher sich schwingenden Ausdrucks der subjektiven Stimmung, und des Chors der Instrumente, deren voller Zusammenklang die Einzelstimmung hebt und trägt und ihr gestattet, sich zu der Bedeutsamkeit einer universellen, alldurchdringenden und ebendarum im Chorus vorgetragenen Gesamtheitsstimmung zu erweitern. Gerade die ernstesten und größten Meister haben es daher nicht verschmäht, die Konzertform zwar nicht vorzugsweise, aber doch mit Liebe anzubauen als ein Nebengebiet, das auch sie anzog durch die ihm eigene Verschmelzung des leichten, zarten, freibewegten subjektiven Elements mit dem kräftigen Wiederhall voll und gediegen ansprechender Harmoniemusik. Der äußere Umstand, daß das Konzert nicht bloß Instrumentengruppen, sondern auch das ganze Orchester dem Hauptinstrument beigesellen kann, beweist natürlich dagegen nichts, daß es eine besondere, vom Orchestersatz wesentlich zu unterscheidende Musikart ist; zum Orchestersatz gehört nicht bloß dies Quantitative, daß alle Instrumentgattungen beisammen sind, sondern vor Allem das Qualitative, daß das ganze Tonstück seinem Charakter nach Orchester- und nicht bloß ein das Orchester sich beigesellendes Solostück ist; im Konzert ist das Hauptinstrument die Eine, der Instrumentenchor die andere Hauptstimme, zu der sodann die konzertierenden Nebeninstrumente noch als weitere untergeordnete Stimmen hinzutreten, es ist also im Prinzip immer noch ein mehr-, nicht ein allstimmiger Instrumentalsatz.

§ 810

Der Orchestersatz vereinigt mehr oder weniger alle Hauptgattungen von Instrumenten zu einem Ganzen, in welchem dieselben teils zu einer alle Schallkräfte und Klangfarben verschmelzenden gediegenen Tonmasse zusammengenommen, teils vereinzelt und in verschiedenen Verbindungen und Stellungen gegeneinander geführt werden, so daß sich in ihm der Kunst ein der größten Kraftwirkungen wie der mannigfaltigsten Kombinationen gleich sehr fähiges Organ für Tonwerke größeren Stils darbietet.

Digitized by Google

1. Das Orchester ist der Chor der Instrumente, der Orchestersatz wie der für Vokalchor der allstimmige Satz, der zwar nicht numerisch alle Instrumentenspezies zusammenstellt, wohl aber qualitativ, indem er ein Ganzes bildet aus den wesentlichen, einander ebenso kontrastierend als ergänzend gegenüberstehenden Hauptgattungen. Von numerischer Vollständigkeit kann in mannigfacher Weise abgesehen, dies und jenes Blasinstrument weggelassen und so ein einfacheres Orchester gebildet werden; nur der Chor der Streichinstrumente kann in einer Vereinigung von Musikorganen, die Orchester sein soll, niemals fehlen, schon darum nicht (außer dem S. 315 Bemerkten), weil der Begriff des Orchesters im Gegensatz zu andern Instrumentenkombinationen wesentlich das Merkmal der technischen Totalität, d. h. des Vereintseins aller Mittel für die Lösung aller der Instrumentalmusik eigentümlichen Aufgaben enthält, diese Totalität aber ohne die Streichorgane, in welchen allein volle technische Freiheit vorhanden ist, nicht zu erreichen wäre. Um diesen Kern der Streichorgane her aber stets alle und jede Instrumentenspezies durch ein oder mehrere Exemplare vertreten zu lassen, des einfachern Orchesters sich zu schämen und überall nur aus dem Vollen blasen und tosen zu wollen, besonders in einer eröffnenden Musik (Ouvertüre), die ihrer Natur nach nicht schon mit der höchsten Kulmination der Kräfte zu beginnen, sondern auf diese nur erst entfernt hinzuweisen, nur auf sie vorzubereiten hätte, ist immer Verfall der Musik, sei es nun daß die Schuld mehr auf Seiten eines unmusikalischen Publikums, dem der Komponist entweder leichtfertig oder berechnend sich akkomodiert, oder auf Seiten des Letztern selbst liegt, indem entweder in mehr naiver Weise der Lärm oder in feinerer, reflektierterer Art nebendem die Technik aller möglichen Klangfarben den schöpferischen Gedankenreichtum ersetzen soll. Die Klangfarbe ist allerdings von wesentlicher Bedeutung in der Behandlung des Orchestersatzes (und zwar namentlich gegenwärtig, da die Lärmeffekte nachgerade nicht mehr wirken); aber nicht die selbst wieder in das Lärmprinzip umschlagende Produktion aller und jeder klangfarbenerzeugenden Instrumentenkombinationen, nicht die Häufung der Klangeffekte ist die Aufgabe; damit gingen gerade manche Klangwirkungen, die für mannigfaltige Charakteristik unentbehrlich sind, d. h. eben die durch einfachere Orchesterbesetzung entstehenden Färbungen des Tones verloren. Es macht einen sehr großen Unterschied aus, ob

Digitized by Google

in einer Symphonie die schmetternde Trompete, die schmelzende Oboe, die kräftigere Klarinette, die liebliche Flöte fehlt; die so entstehenden einfacheren Orchesterformen liegen in der Mitte zwischen dem „mehrstimmigen" und dem ganz vollstimmigen Satz, sie geben der Komposition gleich von vornherein ein eigentümliches Gepräge größerer oder geringerer Gedämpftheit, Erregtheit, dieser oder einer andern Gefühlsweise, dieses oder jenes Grades der Einfachheit oder Gewichtigkeit, der Leichtigkeit oder der Tiefe usf.; insbesondere die Eröffnungsmusik hat diesen Grad des leichteren oder schwereren Gewichts, auf welchem das von ihr eingeleitete Drama durch Gehalt und Charakter steht, schon durch die Orchesterbesetzung selbst anzudeuten, statt z. B. durch volltönende Blasinstrumentensätze Erwartungen einer Tiefe und Energie des Inhalts zu erregen, die hintennach sich durch nichts bestätigen. Diejenige Orchesterbesetzung, welche bloß die Hauptgattungen, nicht aber auch die Unterarten der Instrumente vereinigt und dabei etwa auch die Schlaginstrumente wegläßt, ist als „einfaches Orchester" zu bezeichnen; „volles Orchester" ist eine solche, welche auch die Unterarten (sowie die notwendigsten Schlaginstrumente) vollständig vereinigt nur mit Ausnahme derjenigen, welche zu besondern, gewöhnlich nicht erforderlichen Wirkungen bestimmt sind, d. h. namentlich der Pracht- und Kraftinstrumente, Posaune, Trommel usw.; „voll" ist ein solches Orchester bereits, weil ihm nichts fehlt zu kräftigem, schönem, mannigfaltig charakteristischem Ausdruck der Stimmungen, mit denen die Kunst in der Regel zu tun hat; die Besetzung dagegen, welche auch die Pracht- und Kraftinstrumente aufnimmt, geht bereits über das Volle, das keine Leere empfinden läßt, hinaus, sie ergibt das „verstärkte Orchester", das schon deswegen immer Ausnahme ist, weil seine Blas- und Schlaginstrumente selbst den vollzähligst besetzten Chor der Streichinstrumente so überwiegen, daß es eigentlich zwei Orchester, zwei Instrumentalchöre sind, die neben- und gegeneinander agieren. Im „vollen Orchester" ist es anders, der ebenso straffe als feine Violonen- und Violinenton behauptet hier das Übergewicht, er umspannt und durchdringt die Tonmasse mit überlegener Kraft und hält sie so zu Einem Ganzen zusammen, daher eben nur dieses volle Orchester auch das normale Orchester ist.

2. Das Orchester wirkt teils als einheitliches Tonganzes, teils, das Prinzip des ein- und mehrstimmigen Satzes in sich aufnehmend,

Digitized by Google

als Neben- und Miteinander der besondern in ihm enthaltenen Instrumente und Instrumentengruppen. Im ersten Falle verschmelzen sich die Schallkräfte und Klangfarben zu Einer „gediegenen" Masse, obwohl auch hier wiederum mannigfache Unterschiede möglich sind, indem die Gediegenheit absolut ist, wenn die Blasinstrumente den Streichorganen untergeordnet werden, aber desto mehr nur relativ wird, je mehr die erstern an der Melodieführung sowie an der Harmoniefüllung selbständig teilnehmen (indem z. B. Hörner und Trompeten nicht unison, z. B. in der Tonika, Dominante, sondern in vollgegliedertem Akkorde mittönen). Der Klang dieser Masse, der „Orchesterklang", ist vermöge der Kombination aus den beiden Hauptgattungen eine Mischung von Straffheit und Weichheit, von an sich haltender Intensität und breit ausströmender Fülle, von tonus und sonus, in welcher eben nach dem so oder anders genommenen Mischungsverhältnis das erste Element das zweite stärker oder nur geringer überwiegt; auch kann das zweite geradezu die erste Stelle einnehmen, indem die Streichorgane mit der Rolle der Begleitung des Chors der Blasinstrumente sich begnügen; der Orchesterklang hat so zwei Pole, zwischen denen er sich in mannigfachen Abstufungen hinundherbewegt, obwohl im Ganzen der erste, der intensivere Pol der Schwerpunkt ist, der nicht zu lange verlassen werden darf, da auf seiner Einhaltung die Einheit sowie die wahre innerliche Kraft des Orchesters beruht. Es wiederholt sich so in der Behandlung des Orchesters derselbe Unterschied wie in seiner Besetzung, der Unterschied zwischen dem Einfachern und Vollern, zwischen Konzentration und breiter Freilassung der Einzelkräfte. Dieser Unterschied setzt sich nun aber noch weiter fort durch die Teilung des Orchesters in Instrumentengruppen und Einzelinstrumente, an welcher die Instrumentalmusik vor der Vokalmusik, die ihre gleichartiger zusammengesetzten Chöre nicht so leicht und nicht so mannigfaltig in Einzelstimmen auflösen kann, wiederum einen wesentlichen Vorzug rücksichtlich der Beweglichkeit und des Formenreichtums voraus hat. Je mannigfaltiger das Orchester an sich ist, z. B. in Vergleich mit der kompakteren Harmoniemusik, desto mehr liegt es in seinem Wesen, diese Mannigfaltigkeit nicht bloß im Zusammenklang aller Stimmen verschwimmen, sondern sie auch für sich heraustreten, das Besondere (die Gruppen) und das Einzelne (die Instrumente) teils mit dem Ganzen, teils

Digitized by Google

unter ſich ſelbſt kontraſtierend auftreten und ſie überhaupt ſich frei bewegen zu laſſen, um ſo teils Abwechſlung der Klangmaſſe und des mit ihr gegebenen Gewichtes der Tonbewegung, teils Abwechſlung der Klangfarben und der inſtrumentalen Bewegungstypen hervorzubringen. Das Orcheſter iſt nicht nur Vollchor und damit Organ für das Große, Gewichtige, Maſſenbewegende, Alldurchdringende, ſondern es iſt auch „gemiſchter Chor", der ſeine Einzelſtimmen für ſich zu klarer Sonderung und individueller Selbſtändigkeit entläßt, ſie aus ſich hervortreibt und wieder in ſich zurücknimmt, ja ſich ſelbſt erſt allmählich aus dieſen nacheinander emporquellenden und allmählich in immer größere Maſſen zuſammenfließenden Einzelſtimmen zuſammenſetzt; das Orcheſter iſt einem Meere zu vergleichen, das gewaltig hinundherflutet, aufbrauſt, ſchäumt oder auch in mildem Sonnenſchein ruhig auf- undabwogt im reizenden Wechſel der Hebungen und Senkungen ſeiner von reichem Licht- und Farbenſpiel belebten Maſſen, das aber jeweilig dieſe Maſſen auch zurückzieht und damit klare, dem Grund entſpringende Quellen bloßlegt und ſie munter ſprudeln läßt, bis es zurückkehrt und ſie überdeckt, um ſie wieder in ſeinen allumfaſſenden Schoß aufzunehmen; das Orcheſter iſt ſchwer und leicht, maſſenhaft und feinbeweglich, rauſchend und ſtill flüſternd, dramatiſch draſtiſch und lyriſch weich zumal, es iſt Harmonie und Monodie zugleich, es iſt wie aller harmoniſchen Wirkungen ſo aller rhythmiſchen Bewegungsformen, aller Melodieweiſen in gleichem Maße und in unerſchöpflicher Mannigfaltigkeit und Kontraſtierung fähig; es iſt und bleibt in erſter Linie Ganzes, volltönende, Alles verſchmelzende Maſſe, aber ein Ganzes, welches das Beſondere und Individuelle zu ſeiner ganzen Ausbreitung gelangen läßt und damit ſowohl dem Bedürfniſſe der Phantaſie nach Reichtum und Wechſel als insbeſondere den Anforderungen des Gefühls die vollſtändigſte Rechnung trägt, das (durch die verſchiedenen Inſtrumente) nach allen Seiten ſeiner Erregungsfähigkeit hin angeſprochen und nicht bloß durch Maſſengewalt erſchüttert oder gar erdrückt zu werden, ſondern auch bei ſchönem Einzelſpiel frei aufzuatmen und auszuruhen begehrt. Aus dieſer Doppelnatur des Orcheſters ergibt ſich auch hier wieder eine zweifache Behandlungsweiſe, ein Oſzillieren des Orcheſterſatzes zwiſchen zwei Polen; der eine iſt die harmoniemuſikartige vorwiegende Behandlung des Orcheſters als Maſſe, die Arbeit aus dem Vollen und ins Volle,

Digitized by Google

der andere die Auffassung des Orchesters mehr als „gemischten Chors", als eines Vereins verschiedener lebendig kontrastierender Stimmen (wie bei Haydn); diese beiden entgegengesetzten Behandlungsweisen können selbst wieder kombiniert, Massenwirkung und Auflösung in Einzelstimmen in gleich hoher Ausbildung verknüpft werden (wie bei Beethoven), oder wird der Mittelweg eingehalten, der die beiden Seiten sich nicht gegeneinander in Spannung setzen, sondern Gesamtwirkung und Individualisierung das Gleichgewicht halten und stets ineinander überfließen läßt (wie in der Mozartschen Instrumentalmusik). — Auf Werke „größern Stils" muß der Orchestersatz stets beschränkt bleiben; eine zu sehr ins Kleine figurierende, wenn auch polyphonisch kunstreiche Filigranarbeit, eine überzarte, hyperromantische Zersplitterung, Verflüchtigung, Ätherisierung der Musik, die der ein- und mehrstimmige Solosatz (namentlich das Streichquartett) wohl zuläßt, gehört z. B. in eine Symphonie nicht, sondern kann innerhalb ihrer nur kleinlich und erschlaffend wirken, weil sie sich von der „Kompaktheit" des Orchesters zu weit entfernt; aber dieser größere Stil läßt verschiedenartige Modifikationen zu, nicht bloß das Hohe und „Große", sondern auch das einfach Schöne, das von zerfließender Weichheit sowie von überfeinem Pinselstrich sich ferne hält und immer noch in kräftigen Zügen malt, gehört ihm nicht minder an, und der Orchestersatz hat daher eine Mannigfaltigkeit, wie der Satz für Einzelinstrumente sie nie erreicht. Mit dem innern Merkmal des größeren Stils hängt auch die äußere Forderung eines größeren Umfangs zusammen; innerhalb zu enger Grenzen könnte das Orchester sich weit nicht genug entfalten, es entstände ein Mißverhältnis zwischen den großen in Bewegung gesetzten Mitteln und dem schnell und leicht verfliegenden Toninhalt, für den sie aufgeboten würden, und das Orchester kann daher nur innerhalb umfassenderer Tonwerke Stücke von geringem Umfang ausführen. — Die eminente Leistungsfähigkeit des Orchesters, wie sie besonders durch Beethoven enthüllt worden ist, macht die Überschätzung der Instrumentalmusik dem Gesange gegenüber, die in § 797 besprochen wurde, sehr leicht erklärlich, das Vermögen der Menschenstimme scheint in der Tat in nichts zusammenzusinken vor der Hoheit und Farbenpracht vollen Orchesterklanges; aber zu vergessen ist auch das Andere nicht, daß das Orchester nach zwei Rücksichten, nämlich sofern es Masse und sofern es Kompositum

Digitized by Google

ist, hinter dem Vokalchore auch wiederum zurücksteht, es hat als Masse nicht die Art von Beweglichkeit, die der Gesang hat, d. h. nicht die dem Empfindungsinhalt überallhin bis ins Einzelnste folgende ausdrucksreiche Schmiegsamkeit, und es hat als Kompositum nicht die ideale Einfachheit, die auch dem vollesten Chore beiwohnt und ihm eine so unendliche Würde verleiht (§ 804), es kann sich dessen, daß es ein Produkt reflektierter Technik aus mannigfachen heterogenen Stoffen ist, niemals ganz entäußern, es besitzt die Unmittelbarkeit und Frische des Naturorganes nicht, und es kann daher ihm wohl zur Seite, aber niemals über es gestellt werden; echt modern wäre ein einseitiger Kultus der Orchestermusik, aber mit den Gesetzen der Natur und der Tonkunst, die als Kunst des Empfindungsausdrucks ein so biegsames und sprechendes Organ wie die Menschenstimme nicht hintansetzen darf, wird er in stetem Streite sein. In dynamischer Beziehung freilich kann der Chor mit dem Orchester nicht wetteifern, aber es ist dies ein Vorzug des letztern, der auch seine Zweideutigkeit und bereits außerordentlich viel zur Veräußerlichung der Instrumentalmusik beigetragen hat. Ein Riesenorchester, wie es H. Berlioz in Vorschlag brachte, wird für innerlich gediegene und kraftvolle Werke, wie die Beethovenschen, ein würdiges Organ der Ausführung sein; aber mehr als dies kann man sich von ihm nicht versprechen; ein Orchester, das noch verständlich und schön sein soll, muß seine Tonkraft stets innerhalb gewisser Grenzen halten, und ein gewisses Maß der Stärke seines Gesamtklanges ist ohnedies dadurch geboten, daß dieser zu der Klangkraft der in der Orchestermusik mitauftretenden Soloinstrumente notwendig in passendem Verhältnisse stehen muß. Die absolute Gigantisierung des Orchesters ist derselbe unwirkliche Traum wie die Orchestrierung des Klaviers es war.

§ 811

Die konkreten Gattungen der Instrumentalmusik (§ 807, Anm., § 786 ff.) sind: 1. einfaches Tonstück, insbesondere Lied; 2. mehrteiliges Tonstück, Marsch, Tanz, Rondo, Variation, zweiteiliger Satz mit „freier Gedankenentwicklung", besonders Ouvertüre; 3. das größere Tonstück aus mehreren Sätzen bestehend, Sonate, Duett, Trio usw., Konzert, Symphonie, denen

Digitized by Google

sich als untergeordnet die mehr willkürlichen Phantasieformen anreihen.

Die Instrumentalmusik ist ursprünglich einfaches Spiel mit dem vorgefundenen oder auch selbst gefertigten Naturinstrument, Muschel, Rohr usw., ein Spiel, welches, sobald es über ein bloßes Hervorstoßen von Einzeltönen, an denen die Phantasie sich ergötzt oder die zu Rufen, Signalen dienen, hinausgekommen ist, zu Anfängen melodiöser oder wirklich melodischer Tonbewegung fortschreiten wird, wie die Singstimme allmählich das Lied aus sich herausbildet. So ergibt sich das einfache Instrumentaltonprodukt, das „Stück", noch kunstloser und ungeregelter als das Volkslied, aber auch selbst der Liedform fähig, aus welcher sich später das instrumentale Kunstlied und das weiter ausgeführte instrumentale Kantabile, das liedartige Andante, Allegretto usw. entwickelt. Weniger Spiel als von Anfang an durch bestimmte praktische Zwecke bedingt ist die Musik des Tanzes, des Marsches, der Prozession; mit ihr entwickelt sich die Instrumentalmusik nach ihrer der Vokalmusik entgegengesetzten dynamisch rhythmischen Seite, zuerst ohne alles melodische Element, allmählich aber dasselbe in sich aufnehmend und es mit der lebendigen, drastischen Beweglichkeit rhythmischer Musik verschmelzend. Von dieser Belebung der Melodie durch Rhythmus, des Rhythmus durch Melodie gehen alle weiteren Formen der eigentlichen Instrumentalmusik aus; die Gebundenheit an den äußern Zweck der Marsch- oder Tanzbegleitung löst sich, es bilden sich Tonstücke freierer Art, Erweiterungen des „Stücks" und des Lieds durch Rondo, Variation usw., aus denen sodann wie von selbst die größeren, mehrsätzigen Tonstücke sich zusammenfügen. Dies die in der Natur der Sache liegende einfache Gliederung der Instrumentalmusik. Jede der sich in ihr ergebenden Gattungen hat ein bestimmtes Verhältnis zu den verschiedenen Satzarten § 807 ff., welches bei den einzelnen zur Sprache kommen muß.

§ 812

Das einfache Instrumentaltonstück ist eine primitive Phantasieform, welche durch Anwendung auf die verschiedenen Instrumente sehr mannigfaltig wird. Der Vokalmusik nähert

Digitized by Google

es sich an, wenn es sich zum Instrumentallied ausbildet, das als Kunstlied hauptsächlich durch die charakteristische Verschmelzung der Melodie mit Harmonie Bedeutung gewinnt und daher vorzugsweise den mehrstimmigen Instrumenten zufällt.

Eine speziellere Aufzählung und Betrachtung der „Stücke" für Horn, Trompete usf. wäre nach dem über die Charaktere der verschiedenen Instrumente früher Bemerkten überflüssig; eine kurze Besprechung erfordert bloß das instrumentale Kunstlied, und zwar besonders das „Lied ohne Worte". Dieses Kunstlied unterliegt der Gefahr, das Vokallied direkt nachbilden zu wollen und damit eine Weichheit und einfache Innigkeit der Melodie zu erkünsteln, die der Instrumentalmusik ein für allemal versagt ist durch ihr starreres Material. Desungeachtet aber ist kein Grund da, es mit der neusten Schule unbedingt zu verwerfen. Weichheit und Innigkeit sind den Instrumenten nicht schlechthin versagt, sondern nur graduell; diesen ihnen verliehenen Grad von Weichheit ihnen wirklich zu entlocken und für sich hinzustellen, kann nicht unerlaubt sein. So viel aber ist der Bestreitung des Liedes ohne Worte zuzugestehen, daß es zu hohler Sentimentalität, d. h. zu einer Weichheit, der doch die innere Lebenswärme des Liedes fehlt, herabsinkt, wenn es das Wesen der Instrumentalmusik nicht auch in irgendeiner Weise in sich aufnimmt. Dies kann aber bei der Liedform nur die Harmonie sein, und zwar die instrumentale, d. h. die kunstreicher rhythmisierte, figurierte Harmonie; sie ist dem Instrumentallied viel wesentlicher als dem Vokallied, sie gibt ihm die Formenmannigfaltigkeit und Belebtheit, ohne welche die eigentlich melodische Instrumentalkomposition entweder hölzern trocken oder ein gemachtes, falsches Gegenbild der weichen Gesangmusik ist. Die Bezeichnung „Lieder ohne Worte" ist freilich irreführend, sie erweckt die Vorstellung, als ob es um ein bloßes Gesanglied in Instrumentalform zu tun wäre, dem gar nichts als der Text fehle, um Gesanglied zu sein. — Den mehrstimmigen Instrumenten fällt das Instrumentallied ebendarum zu, weil sein Wert auf der unzertrennlichen Einheit der Melodie und Harmonie beruht. Singinstrumente (Flöte usw.) mit Begleitung eignen sich weniger, weil hier Melodie und Harmonie auseinanderfallen und so das Liedartige der Hauptstimme doch zu einseitig hervortritt; auch stehen die

Digitized by Google

Singinstrumente der menschlichen Stimme zu nahe, als daß ihr Gebrauch für diese Kunstform dem Eindruck der Nachahmung und somit des Zwitterhaften entgehen könnte, und es ist somit auch aus diesem Grunde das Instrumentallied den dem Gesang ferner liegenden Harmonieinstrumenten, wie dem Klavier, zuzuweisen. — Der mit der Menschenstimme alternierende Vortrag von Liedmelodien durch Instrumente überhaupt und Singinstrumente insbesondere, z. B. in größern Arien, wird von den soeben gemachten Bemerkungen nicht getroffen; dort ist das „Instrumentallied" nur eine den Gesang selbst vorbereitende, einführende, wiederholende Zugabe, ein ihm vorangestelltes oder beigesellteS Gegenbild, das ihn nicht ersetzen, sondern bloß abbildlich vervielfältigen will, um ihn dadurch in höherer Bedeutung erscheinen zu lassen. Die zum Menschengesang in dieser selbständigeren Weise hinzutretende Instrumentalkantilene dichtet zur Menschenstimme eine zweite, ähnliche, aber subjektlose, unpersönliche, ideale Gesangstimme hinzu, die nirgendsher kommt als aus dem Reich der Töne, der Empfindungswelt überhaupt, die aber mit der im Gesange sich ausdrückenden Empfindung des Individuums (oder einer Mehrheit) sympathisiert, so daß diese letztere nicht als bloß für sich seiend, sondern als eine von der übrigen Welt (vgl. S. 67) mitgefühlte und eben durch dieses Mitgefühl zu höherer Bedeutung erhobene sich darstellt. Das hier sich ergebende Verhältnis der Sympathie der Welt mit der empfindenden Einzelsubjektivität läßt sich in gewisser Beziehung auch auf das Lied ohne Wort anwenden; auch in diesem verlegen wir unser musikalisch lyrisches Empfinden in die Objektivität hinaus, lassen es uns aus ihr als ein verdoppeltes und verstärktes entgegentönen; aber damit ist die Forderung, daß das Instrumentallied das Wesen des instrumentalen Satzes in sich aufnehme, nicht beseitigt, indem das Lied hier ganz in die objektive Instrumentalsphäre versetzt, nicht bloß sympathisierendes Abbild eines neben ihm erklingenden Vokallieds ist. Zudem sind jene „sympathisierenden Instrumentalkantilenen", die z. B. eine Arienmelodie oder Teile derselben vortragen, auch nicht ohne Instrumentalcharakter teils durch beigegebene Begleitung, teils durch figuriertere Ausführung im Einzelnen (wie dies z. B. in den Mozartschen Opern, welche die Singmelodie so gern mit Instrumentenmelodien konzertieren lassen, in durchaus befriedigender Weise überall vorliegt). Weiter wird von dieser Bedeutung der Instrumentalmusik

Digitized by Google

als sympathetischer Gesangbegleitung im dritten Abschnitt der Lehre von den Zweigen die Rede sein.

§ 813

Das mehrteilige Instrumentaltonstück hat zu seinen Hauptformen Tanz und Marsch, populäre, durch gegebene Zwecke bestimmte Gattungen, die aber dem Wesen der Musik namentlich als rhythmischer Kunst so durchaus entsprechen, daß sie ästhetisch betrachtet beide keiner andern Musikform nachstehen, wiewohl der Marsch nicht die Mannigfaltigkeit von Gestaltungen zuläßt, welche mit der freieren Bewegung des Tanzes gegeben sind.

1. Der Tanz geht ursprünglich aus von einer den Menschen erfassenden, in Schwung bringenden Freude, Begeisterung, Erhebung; die Subjektivität gibt sich naiver oder bewußter dieser ihr ganzes Wesen ergreifenden und aus dem Zustand der Ruhe heraushebenden Bewegung hin und läßt sich von ihr fortreißen, um ganz in ihr aufzugehen und sie ungehemmt gewähren zu lassen, bis der Drang eben in dieser Bewegung zu sein und in außergewöhnlicher Erregung überhaupt zu sein gerade durch jenes ganze Sichhingeben seine volle Befriedigung gefunden hat. Wie das Lied, ja die Musik überhaupt entsteht durch das Ergriffenwerden von einem Gefühle, das dazu führt, der Äußerung desselben durch Stimme und Ton freien Lauf zu lassen und ganz in dieser Äußerung zu sein, den übrigen Bewußtseinsinhalt aber bei Seite zu setzen, so ist auch der Tanz diese Selbstentäußerung der Subjektivität an eine Stimmung, die sich ihrer bemächtigt, sie beflügelt und beschwingt, bis sie sich selbst genug getan hat und ebendamit der normale Zustand des ruhigen Selbstbewußtseins wieder eintritt. Musik und Tanz stehen also schon ursprünglich in sehr naher Beziehung zueinander, und damit ist von selbst gegeben, daß sie auch zusammentreten, zusammenwirken, einander hervorrufen, heben und unterstützen können; frohe, erhebende Musik erregt die zum Tanze drängende Stimmung, bewirkt, daß sie länger anhält, steigert sie über den Grad hinaus, den sie für sich allein erreichen würde; der Tanz umgekehrt fordert Musik, wo er nicht etwa ausnahmsweise in feierlichem Ernst sich selbst Schweigen auferlegt, er fordert eine Musik,

Digitized by Google

aus welcher ihm seine eigene Stimmung entgegentönt; denn erst wenn dies der Fall ist, wenn es den Tänzer von außen her ganz so umrauscht und umklingt, wie ihm innerlich zu Mute ist, gewinnt die Stimmung für ihn die Objektivität, die alles Andere vergessen machende Präponderanz, welche sie haben muß, wenn er ganz und mit vollem Behagen in ihr soll aufgehen können; ein stiller Tanz hat, von der vorhin erwähnten Ausnahme abgesehen, etwas Unnatürliches, ja Unheimliches, weil das bewegende, anfeuernde Organon fehlt, das den hohen Grad der Erregung, welcher im Tanze sich darstellt, als einen trotz seiner Ungewöhnlichkeit doch eben jetzt naturgemäß entstandenen erscheinen läßt; Tanz und Musik haben sich ohne Zweifel von Anfang an überall miteinander gebildet, wenn die Musik zunächst auch nur in Lärm, Schall und Geklingel bestand. Dasjenige Element, in welchem Tanz und Musik eins sind und durch welches sie zusammenwirken, ist das rhythmische und das dynamische. Die Tanzbewegung kommt ganz von selbst in einen irgendwie gleichförmigen Rhythmus, da ein regelmäßiger Wechsel namentlich stärkerer Bewegung den körperlichen Organen hier wie überall notwendig, und da zudem durch die Stimmung selbst immer eine bestimmte Bewegungsart, bald eine ruhigere, mehr schrittmäßige, bald eine erregtere, mehr hüpfende, an die Hand gegeben ist; durchaus unentbehrlich wird sodann diese Gleichförmigkeit der Bewegung beim Zusammentanz Mehrerer, der die ursprüngliche und wesentliche Form des Tanzes ist, da nur eine mehrere Individuen zugleich erfassende und dadurch auch auf jeden Einzelnen stärker wirkende Erregung die Gewalt hat, den Menschen dergestalt aus sich herauszuversetzen und in Schwung zu bringen, wie es im Tanze der Fall ist. Ebenso ist von Natur ein dynamisches Element im Tanze; er ist sanfter, zarter, schwebender, kräftiger, stoßender, stampfender, je nachdem der Affekt gedämpfter oder stärker, derber, aggressiver ist, der im Tanze sich Luft macht. Zu dieser Rhythmik und Dynamik des Tanzes tritt nun die Rhythmik und Dynamik der Musik wie ein Kommentar in Tönen hinzu; sie objektiviert das Maß und Tempo des Tanzrhythmus, sie läßt es fortwährend hören, prägt es ein und bildet es vor, sie belebt es durch die Tonfiguren, die sie so gestaltet, daß auch melodisch immer das Hauptgewicht auf die Taktakzente kommt; sie objektiviert ebenso die Kraft oder Zartheit oder die Abwechslung zwischen Beidem, welche der jedesmaligen Tanzbewegung

Digitized by Google

eigentümlich ist, sie bildet das Zu- und Abnehmen, das Steigen und Fallen der Energie der Bewegung ab, sie markiert die Punkte, auf welche die höchste Kraftäußerung kommen soll, durch Tonmassen, die sie auf sie wirft, sie schiebt zwischen sie wiederum Perioden ein von gleichförmigerem und beruhigterem Charakter, während welcher die Bewegung in gemessenem Gleichmaß ihren Gang geht, läßt dann abermals stärkere Klangeffekte hören, welche ihre Energie aufs Neue beleben usf. Ohne die Musik könnte die Rhythmik und Dynamik des Tanzes zu so bestimmter Entfaltung gar nicht gelangen, sie erst bringt diese feineren Unterschiede in das Ganze hinein; die Tanzbewegung hat wohl einen innerlichen Bewegungsrhythmus, sie durchläuft wohl an sich diese Stadien des An- und Abschwellens, der Zu- und Abnahme, aber sie kann ihnen, wenn sie nicht zu förmlichem Kunsttanze sich erhebt, keinen konkreten Ausdruck geben, diesen übernimmt die Musik und gibt so dem Tanze erst wahres Leben, bestimmte Form und ebendamit auch den geistigeren Charakter einer mit Bewußtsein innerhalb einer solchen Form sich bewegenden Tätigkeit. Diese Belebung und Vergeistigung des Tanzes setzt sich sodann aber weiter fort bis ins Einzelnste der Melodie, der Stimmenführung, des Harmoniegebrauchs, der feineren metrischen und rhythmischen Figurationen, der Anwendung und Verteilung der Instrumente; der Stimmungscharakter und der Bewegungsrhythmus des Ganzen wird durch dies Alles in mannigfaltigster, sprechendster Weise veranschaulicht; die Musik spezifiziert gleichsam die unendliche Menge bewußter und nicht bewußter Gefühlserregungen, welche die durcheinander wogende Masse durchströmen, sie läßt die Empfindungen erklingen, welche an die Gesamtbewegung in den Individuen sich anknüpfen, und in welchen diese selbst erst wahrhaft konkret und lebendig, ihrer selbst wirklich bewußt wird. Obwohl nun die Musik hiemit zum Tanze hinzutritt in dienender Stellung, so begibt sie sich damit doch nicht auf ein ihr fremdes, sondern im Gegenteil auf ein ihr ganz vorzugsweise wohlanstehendes, für sie außerordentlich fruchtbares Gebiet. Ihre Stellung ist eigentlich doch die bedeutendere, sofern sie die Tanzstimmung erst zu einer bewußten macht oder zur Tanzbewegung hinzutritt als ihr höheres, ideales Bewußtsein von sich selbst, und es erwächst ihr aus diesem Berufe ein unerschöpflicher Reichtum echt musikalischer Aufgaben, die erhält dadurch die Aufforderung zu Stimmungsgemälden verschiedenster Art

Digitized by Google

vom Feierlichen und Gravitätischen bis zum Lustigen und Mutwillig-fröhlichen herab; mit der Tanzmusik ersteht das musikalische „Stimmungsbild" (§ 699) kleineren Umfangs, das musikalische Genre, von welchem sie sich allerdings zu umfassenderen Seelengemälden größeren Stils erhebt, in welchem sie aber doch mit Liebe verweilt, weil sie innerhalb dieses begrenzteren Umfangs und durch die freie Anwendung drastischer rhythmischer und dynamischer Mittel hier eine Anschaulichkeit, graziöse Anmut und sicher treffende Wirkung erzielt, die bei größeren Werken nicht in diesem Maße mehr erreichbar ist. Die Musik ist hier ganz in ihrem Elemente; das an sich so reiche Gebiet kann ihr zwar geschmälert werden durch die Mode, durch die einseitige Richtung des Tanzes auf stürmende Bewegtheit, welche die ausdrucksreicheren, kräftigeren, gemesseneren Formen, religiösen und kriegerischen Tanz, Sarabande, Menuett, außer Kurs setzt und von ihnen nur den eigentlichen Kunsttanz, das mimische Ballett, beibehält; aber auch innerhalb der weniger charakteristischen Gattungen abstrakter Bewegung, Walzer, Galopp usw., vermag sie immer noch eine Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, der Stimmung, des Pathos, der Figuren, der Rhythmik, der Dynamik, der Farbenmischung, des geistreichen Witzes in Kontrasten und Überraschungen zu entwickeln, aus der es uns so echt musikalisch anweht, daß wir dem schönen Spiel, selbst wenn es zu bunt und lärmend wird, nicht leicht zürnen, sondern ihm seine Schwächen und Übergriffe, da es doch nur Spiel sein will, weit eher verzeihen, als wir es bei anmaßlich auftretender, sich ernst anstellender Effektmusik höherer Gattung zu tun im Stande sind. Der ernstere, namentlich zu höheren Feierlichkeiten gehörende Tanz ist freilich Spiel nur in dem Sinne, daß er eine rein ideale Darstellung kunstvoll geregelter Körperbewegung ist, aber aller übrige Tanz ist Spiel, zweckloses Sichgehenlassen erhöhter Stimmung, das keinen Anspruch macht als den, sich selbst voll Genüge zu tun, er ist die absolute Harmlosigkeit des einfachen Heraustretens innerer Erregtheit, die aber allerdings in voller Ungehemmtheit und Kraft sich äußern will und daher auch der begleitenden Musik stets mehr oder weniger diesen Charakter bunter Beweglichkeit und kräftigen Dreinschlagens mit gutem Recht aufdrücken wird. Auch in der Tanzmusik gibt es ein Übermaß und eine Ausartung ins Leichtfertige, Süße, Lüsterne, krankhaft Erregte, Plumpe; aber sie ist ebensosehr, und an sich durchaus, das Gebiet gesund-froher

Digitized by Google

Heiterkeit, idealer Lebensfreude, freier Begeisterung, frischer Erfindungslust, das in ähnlicher Weise wie das Volkslied durch diese seine Eigenschaften seinen eigenen, durch nichts in Schatten zu stellenden Wert innerhalb des reichen Kreises der Musikformen behauptet. — Im Besondern ist noch anzuführen, daß die Tanzmusik nur in den vorzugsweise rhythmischen, d. h. in den Violininstrumenten, und zwar, sofern sie zugleich soziale Musik ist, in dem Verein derselben, zu welchem immerhin Blasinstrumente füllend, kolorierend und verstärkend hinzutreten mögen, also im mehrstimmigen Satz für Streichorgane oder „einfaches Orchester", ihren entsprechenden Ausdruck findet. Äußere Verhältnisse und Zwecke veranlassen häufig Verwendung der Blasorgane, die aber verfehlt ist, da diesen das Elastische, Schnellende, leicht Schreitende und Schwebende abgeht. Auf dem Boden des Tanzes hat die Violinmusik sich entwickelt und ihr Vorrecht auf ihn sollte ihr nicht entzogen werden; sie ist auch am ehesten befähigt, jene Ausartungen ins Üppige, Sentimentale, Rohe von der Tanzmusik abzuwehren, welche durch Mißbrauch der Blasinstrumente in der Regel veranlaßt werden. — Eine Verbindung des Tanzes mit orchestischer Vokalmusik oder vielmehr streng rhythmischer Vokalmusik mit entsprechend rhythmischer Orchestik ist bei ruhiger, feierlicher Bewegung wohl ausführbar, aber künstlerisch gerechtfertigt nur bei höchst einfacher Gestaltung des Gesangs, welche der einfach gemessenen Bewegung des Tanzschritts harmonisch, in gleich einfachem Tonschritt sich anschließt; nur die Instrumentalmusik kann neben dem Tanze in allen seinen Formen sich frei nach jeder Richtung hin entwickeln.

2. Der Marsch, das gleichmäßige Vorangehen einer geschlossenen Masse zur Vornahme oder zur Mitbegehung einer gemeinsamen oder für die Gemeinsamkeit bedeutenden Handlung, zu Wettkampf, Streit, religiöser, patriotischer und sonstiger Feier, gesellt sich außer dem Marschliede (und besser als dieses, da dem Gesang der einzelnen Individuen eine das Ganze beherrschende und durchdringende rhythmische Kraft nicht beiwohnt) auch die instrumentale Marschmusik zu in ähnlicher Bedeutung wie der Tanz die orchestische. Die Marschmusik objektiviert wie diese sowohl das Zeitmaß der Bewegung als die Stimmung, welche gemäß der Bedeutung der vorzunehmenden oder anzuschauenden Handlung die Gemüter erfüllt; der Zug geht still einher, den Rhythmen und Tönen der Musik folgend und lauschend, indem

Digitized by Google

er eben durch diese Hingebung an die Musik teils in gleichmäßigem Voranschritt, teils vor Allem in der Stimmung, die sie ausdrückt, erhalten wird. Die der Marschmusik offen liegenden Stimmungskreise sind beschränkter als die der Tanzmusik, aber immer noch mannigfaltig, charakteristisch und namentlich ideal genug, um auch ihr einen reichen und sehr dankbaren Stoff darzubieten, feierliche Andacht, entschlossener Sieges- und ernster Todesmut, triumphierender Jubel, festliche Freude, frohe Lebenslust, tiefempfundene, schwer ans Herz schlagende Trauer; dies Alles einfach plastisch, damit die Unmittelbarkeit des Eindrucks, das Schlagende der Wirkung nicht verfehlt, und doch ausdrucksvoll, damit der höchste Grad der Eindringlichkeit erreicht werde, darzustellen ist hier die Aufgabe, die vor Allem durch belebten, gehobenen, der Stimmung adäquaten und doch gleichmäßigen Rhythmus, sowie durch volle, helle, markige Harmonie, durch gemessene, klar hinschreitende, an geeigneter Stelle schwungreich, freud- oder leidvoll sich emporhebende Melodie zu lösen ist. Der Marsch, selbst der jubilierende, hat weit mehr gehaltenes Maß als die Tanzmusik, weil er nicht die Bewegung beflügeln, sondern sie regeln und zusammenhalten muß, er ist mehr Takt, wie diese mehr Rhythmus (vgl. S. 159), er einigt die Vielheit der Individuen zu Einer Gesamtempfindung und Gesamtbewegung, während die Tanzmusik neben ihrer gleichfalls einigenden Wirkung die Gefühlserregtheit im Gang zu erhalten, zu beleben und zu steigern hat; die Tanzmusik ladet ein zu begeistertem oder fröhlichem Gebaren, der Marsch ordnet und beherrscht gebieterisch die Bewegung, er gibt ihr ideales Maß, Bestimmtheit, Stil, die Marschmusik ist musikalisches Stilbild (§ 699), wie die Tanzmusik Stimmungsbild. — Die Ausführung des Marsches fällt der Harmoniemusik und den Schlaginstrumenten oder dem „verstärkten Orchester" zu; die Streichinstrumente sind zwar so universeller Natur, daß sie sich auch für den Marsch weit eher als die Blasorgane für den Tanz eignen und jedenfalls an der Marschmusik mit Erfolg teilnehmen können, aber die volle Wirkung erreichen sie nicht; die Klangfülle, das Schwere und Tiefdröhnende, wie das Helle, Runde, frisch Dreinblasende, das kräftige Dehnen und Aushalten, wie das so wirksame Absetzen und Abstoßen vollklingender Töne, das hier erforderlich ist, bieten nur die Blasinstrumente dar, und die in gedämpfterer Musik gesetzten Priestermärsche in Idomeneo und Zauberflöte machen daher, wenn sie außer-

Digitized by Google

halb ihres Zusammenhangs, durch den ihre Instrumentation bedingt ist, gehört werden, lange nicht den Eindruck, den sie rein in Harmoniemusik umgesetzt hervorbringen. — Die normale Kunstform ist für Tanz und Marsch die gleiche, Dreiteiligkeit mit Trio, wie sich dies aus der Zusammenhaltung von § 787 mit dem in § 809, 2 über Gliederung der Harmoniemusik Bemerkten und mit dem im gegenwärtigen Paragraphen Erörterten von selbst ergibt; an die Stelle der Dreiteiligkeit kann eher, namentlich in langsamer bewegten Tänzen und Märschen, die Zweiteiligkeit treten (welche auch wirklich die ursprüngliche Form war) als die Vier- und Mehrteiligkeit, damit das Geschlossene, Sprechende des Tonbildes nicht verloren gehe. — Ein Miniaturbild des eigentlichen Marsches ist der Klaviermarsch, eine wegen der kräftigen Vollstimmigkeit und Kompaktheit dieses Instruments im Kleinen sehr wirksame Form, die ebendarum eine Hauptspezies der Klaviermusik bildet.

§ 814

Dem Tanz und Marsch reiht sich als nächstverwandt an die **Eröffnungsmusik**, wie jene nicht für sich Selbstzweck, aber desungeachtet eine Hauptgattung der Instrumentalmusik, weil sie den Zweck hat, das Stimmungsgebiet, welches die zu eröffnende Handlung umschreibt, in der Form eines charakteristischen Tonbildes von lebendiger Wirkung unmittelbar zu veranschaulichen. Allgemeinerer Art ist die **Einleitungsmusik**, sofern sie nur die Stimmung überhaupt in Tönen zu malen hat, welcher die folgende Handlung angehört.

1. Der Marsch führt in längerem Zuge zu einer Handlung hin; die **Ouvertüre** stellt uns unmittelbar vor den Vorhang, der sie den Blicken noch verhüllt, und läßt die Töne einer Musik hören, welche der Handlung eine ihrer Bedeutung entsprechende und ihren ganzen Charakter veranschaulichende Eröffnung voranschicken will. Die Handlung ist entweder eine wirkliche, z. B. eine Festfeier, oder eine bloß angeschaute, ein poetisches Schauspiel oder ein selbst musikalisches Drama oder Epos; beide Arten von Handlungen eignen sich zu musikalischer Eröffnung, sie schlägt die Brücke von der Prosa des gewöhn-

Digitized by Google

lichen Lebens zu der Feierlichkeit oder künſtleriſchen Darſtellung, die vor ſich gehen ſoll, ſie tut dies, indem ſie ein ihrem Zwecke gemäß eng begrenztes, aber qualitativ um ſo ſprechenderes Bild der Stimmung gibt, welche aus der zu erwartenden Handlung uns entgegentreten und in welche ebendamit ſie ſelbſt uns verſetzen wird; auf das Letztere, auf das Hervorrufen der der Handlung entſprechenden ſubjektiven Stimmung, iſt es bei der Feſtouvertüre, die mehr praktiſches Mittel für das Feſt ſelbſt iſt, auf das Erſtere, auf objektive Veranſchaulichung der der Handlung ſelbſt ihren Charakter gebenden Stimmung, iſt es bei der Ouvertüre zum Drama abgeſehen (indem wir die zum „Epos" noch bei Seite laſſen); jene iſt rein lyriſch, dieſe zugleich oder vorzugsweiſe dramatiſch ſchildernd, jene ſteht noch in Einer Kategorie mit Tanz und Marſch, dieſe aber ſtellt das Moment des Charakteriſtiſchen, des Inhalts ſo entſchieden in den Vordergrund, daß ſie über jene Formen bereits weit hinausgreift in das Gebiet des konkreten Tongemäldes, das zunächſt nicht unmittelbar auf die Stimmung des Hörers einwirken, ſondern ſeiner Phantaſie ein Bild einer beſtimmten Handlung, d. h. der Stimmung oder der Mannigfaltigkeit von Stimmungen, welche in einer Handlung enthalten ſind, entgegenbringen will. Es ließe ſich auch eine Ouvertüre zu einem Drama denken, welche die Stimmung wiedergeben wollte, in welche der Zuſchauer durch die Handlung und ihren Verlauf verſetzt werden wird; aber man bekäme damit nur einen ſehr beſchränkten Kreis von Ouvertüren, traurige und heitere, tragiſche und komiſche, erhebende und rührende; die Ouvertüre würde zu wenig Beſtimmtes bieten, ſie würde von dem unrichtigen Prinzip ausgehen, als ob es beim Drama nur um eine ſubjektive Stimmung, um Rührung, Ergötzung uſw. zu tun wäre; die Ouvertüre muß alſo objektiv, *Charakterbild einer Handlung* ſein. Dies vermag ſie nun aber allerdings nur dadurch, daß ſie die Empfindungen, Affekte, Erregungen, Leidenſchaften, kurz die *Stimmungen* malt, von denen die Handlung ausgeht, deren unmittelbares Abbild ſie iſt, die Stimmungen, in deren Umkreis ſie ſich bewegt, die in ihr rege werden, in ihr zuſammen und aufeinander treffen, ebenſo fürs Zweite ſolche Stimmungen, die ſich innerhalb des Verlaufs der Handlung an einzelnen Orten durch dieſes Aufeinandertreffen der Perſonen mit ihren Affekten, Leidenſchaften uſw. erzeugen, und fürs Dritte die allgemeine Stimmungsſpezies, unter welche die

Digitized by Google

ganze Handlung durch den in ihr vorherrſchenden Stimmungsgehalt ſich einreiht. Dieſe Arten von Stimmungen ſind weſentlich zu unterſcheiden; die erſtern ſind die aktiven Stimmungen, die in einer Handlung agieren und, wenn ſie auch erſt durch ſie angeregt ſind, doch tätig in ſie eingreifen; die zweiter Art ſind paſſive Stimmungen, die durch den Gang der Handlung in den Handelnden und Leidenden erzeugt werden, ſie ſind wiederum lyriſch, das lyriſche Reſultat des Ganzen, ſo z. B. die Stimmung heiteren Behagens, in welche die Verwicklungen eines komiſchen Schauſpiels am Ende ſich auflöſen; die dritte Art endlich iſt eine Stimmung, welche durch alle in der Handlung ſpielenden Einzelſtimmungen hindurchgreift und auch in der Phantaſie des Zuſchauers als die Geſamtſtimmung, der Grundton des Ganzen ſich reflektiert, wie z. B. das Gepräge des Ernſtes, der Trauer, das von Anfang bis zu Ende über dem Ganzen einer tragiſchen Handlung und der handelnden Perſonen ausgebreitet liegt. Offenbar iſt es nun, daß die Ouvertüre ſich hauptſächlich an die aktiven Stimmungen, d. h. an den Kreis menſchlicher Erregungen und Leidenſchaften, welcher nun eben in dieſem Drama auf den Schauplatz tritt, Lebensluſt, Kraftgefühl, Heroismus, Kampfluſt, Trotz, Liebe, Sehnſucht uſw. zu halten hat; die paſſiven Stimmungen kann ſie im Einzelnen nicht malen, da dieſe ſo ſpezifiſch durch den Gang der Handlung und die einzelnen Wendungen desſelben bedingt ſind, daß ſie nicht ſchon jetzt, wo die Handlung ſelbſt noch nicht vorliegt, mit Anſchaulichkeit wiedergegeben werden könnten, wogegen jene aktiven Stimmungen allgemein menſchliche, in der Menſchenbruſt überhaupt ſchlummernde und daher, ſobald ihre Töne muſikaliſch angeſchlagen werden, durch ſich ſelbſt klare und verſtändliche Erregungen ſind, welche die Muſik recht gut malen kann; ſo wenig die Eröffnungsmuſik den Gang der Handlung ſelbſt in ſeinen Einzelheiten vorausgeben kann, da die Muſik nicht die Mittel zu ſo beſtimmter Schilderung hat, ebenſowenig darf ſie die einzelnen Stimmungen, welche durch einzelne Ereigniſſe hervorgerufen werden, in Tönen ſpeziell darſtellen wollen. Von den paſſiven Stimmungen bleibt ihr daher faſt nur dies übrig, etwa am Schluß des Ganzen oder der Hauptteile die Endſtimmung, in welche das Ganze ſich auflöſt, ihrem weſentlichen Charakter nach noch auftreten, und ebenſo ſchon von Anfang an durch das Ganze hindurch die Geſamtſtimmung, die über ihm ſchwebt, mehr oder

Digitized by Google

weniger bestimmt hervorleuchten zu lassen. Die aktiven Stimmungen bilden das dramatische, die passiven das lyrische Element der Ouvertüre; beide zu Einem Ganzen zu verschmelzen ist ihre Aufgabe, da durch diese Vereinigung der höchste der Musik mögliche Grad der Veranschaulichung einer Handlung erreicht wird. — Aus dieser Zweiheit von Momenten geht zugleich eine zweifache Art von Ouvertüren hervor, die mehr dramatische und die mehr lyrische. Die erstere ist mehr Charakter-, die letztere mehr Stimmungsbild (mit der Ouvertüre zu feierlichen Akten verwandt, aber dadurch immer von ihr verschieden, daß sie nicht den Hörer in eine Stimmung versetzen, sondern die Gesamtstimmung der Handlung oder die durch sie erzeugten passiven Einzelstimmungen vorzugsweise veranschaulichen will). Die dramatische Ouvertüre weist den lyrischen Partien eine untergeordnete Stellung an, wie z. B. die Figaro-Ouvertüre zuerst das bewegte Treiben der Handlung und der handelnden Personen zu malen, dann im letzten weich melodischen Satz des ersten Teils die behaglich vergnügte Stimmung, die das Endresultat sein wird, kurz anzudeuten, endlich aber, nachdem dies Alles wiederholt ist, in der pianissimo beginnenden, immer stärker und belebter werdenden Schlußpartie, wo Alles sich jagt und überholt, den unendlichen Jubel, in den schließlich Alles ausgeht und der auch jene sanftern melodischen Klänge übertäubt, darstellen zu wollen scheint. Etwas anders ist es in der Ouvertüre zu Don Juan; sie stellt das Wichtigste, den niederschmetternden, schmerzlich bangemachenden Ernst höherer Schicksalsgewalt, der ins Leben hereintritt und es entzweischneidet, zwar dramatisch, aber doch zugleich mit der Wirkung voran, daß dadurch überhaupt die ernste, drohende Gesamtstimmung, die im Hintergrunde über der ganzen Handlung schwebt, veranschaulicht wird, worauf dann erst im Allegro der eigentliche, rein dramatische Teil der Ouvertüre folgt; ein ziemlich regelmäßiger Wechsel des Dramatischen und Lyrischen dagegen ist wieder in Glucks Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis zu bemerken. Die mehr lyrische Ouvertüre ist vorzugsweise an die Gesamtstimmung des Ganzen oder, wenn auch sie konkreter verfahren will, an die Hauptunterschiede der Stimmung, durch die es sich hindurchbewegt, gewiesen; so ist die Ouvertüre zu Idomeneo eigentlich bloß eine Einleitungsmusik, die durch ihre düstere, nur von wenigen Lichtblicken erhellte, unruhig und schmerzlich erregte, endlich ganz in Klage sich auflösende

Digitized by Google

Haltung allerdings passend auf die Handlung vorbereitet; lyrisch ist desgleichen Beethovens Egmont-Ouvertüre, die ja nur verschiedene Zustände, gedämpfte Trauer, schmerzerfüllte Aufraffung und Erhebung, innige Zärtlichkeit und dann nach plötzlichem Stillstande jubelnde Freiheitsfreude an uns vorüberführt. Dem Begriff der Ouvertüre entspricht die dramatische Art mehr als die lyrische, sie ist konkreter, anschaulicher, kräftiger, sie ist ein Bild, während die lyrische ein zu farbenloses Tongewebe ist, außer wenn sie, wie die zur Zauberflöte, auf eine ihr doch nicht vollkommen erreichbare Schilderung des Wechsels der Einzelstimmungen verzichtet und statt dessen sich darauf beschränkt, ein zur Totalstimmung des Ganzen überhaupt passendes, durch Ausdruck, Formschönheit und Formenmannigfaltigkeit bestimmtere Charakteristik ersetzendes Tongemälde zu geben (und somit wiederum mehr der Festouvertüre sich anzunähern).—Die lyrische Ouvertüre könnte des vollen Orchesters eher entbehren als die dramatische; diese aber bedarf es zu ihrer Charakteristik der neben- und gegeneinander spielenden Affekte, Empfindungen, Leidenschaften, sie braucht die Orchesterpolyphonie notwendig, um ein Bild einer Handlung zu sein, in welcher eine Mehrheit von Charakteren auftritt, sie braucht nicht minder die Gesamtmasse und Gesamtkraft des Orchesters, je größer, massenhafter der Kreis der Personen, je gewichtiger der Inhalt und das Endresultat der Handlung ist.

Der Versuch, in einer Ouvertüre den speziellen Gang der Handlung vorauszugeben, ist schon in § 792 als ein widersprechender bezeichnet. Aber auch die dramatische Charakteristik darf nicht überkonkret sein, sie muß wohl das ganze Stimmungsgebiet, das die Handlung umschreibt, umfassen, wie z. B. die Titus-Ouvertüre der Oper selbst entsprechend, hauptsächlich Kampfesmut, Zärtlichkeit, Wirrnisse gegeneinander streitender Massen zeichnen zu wollen scheint, aber sie kann qualitativ diese Hauptstimmungen des Dramas nicht beschreiben, sondern nur Anklänge daran geben. Die Ouvertüre ist nicht eine Inhaltsanzeige oder gar ein Extrakt, sondern ein *Analogon* des musikalischen Dramas, wie z. B. ein lyrisches Gedicht, das Liebe und Treue singt, ein Analogon eines Epos oder eines Dramas ist, in welchem dasselbe Thema zur Breite eines konkreten geschichtlichen Verlaufs sich ausdehnt. Auch die dramatische Ouvertüre ist ihrer Kunstform nach noch Lyrik, wie die Ballade es gleichfalls ist; beide können eine An-

Digitized by Google

ſchaulichkeit nicht bezwecken, die über ihre Grenzen hinausgeht. Nichts verſteht ſich ſo von ſelbſt wie dieſer Satz, und gegen nichts wird desungeachtet mehr verſtoßen, obwohl Mozart und Mendelsſohn ſo klar zeigen, daß die Beſchränkung auf die „Analogie" keine Schranke für den Künſtler iſt, ſondern ihm Raum genug zu reicher Ideenentwicklung verſtattet, ja gerade die wahre Freiheit ihm erſt eröffnet, d. h. die Freiheit, nicht zu viel in die Ouvertüre hineindrängen, nicht zu beſtimmt ſein zu müſſen, ſondern die muſikaliſchen Gedanken in aller Weite und Fülle ſich ausgeſtalten laſſen zu können. Es iſt ein vom Weſen der Muſik abkommender Empirismus, in der Ouvertüre die Oper ſelbſt zu ſuchen; die Muſik hat Mittel genug, eine Stimmung und ſo auch die der Oper in mehrfacher Art, in direkter, aber auch in indirekter, mehr andeutender Weiſe zu ſchildern; das Letztere bezweckt die Ouvertüre, ſie wäre höchſt überflüſſig, wenn ſie ſchon die Oper ſelbſt wäre, ſie hat pſychologiſche Begründung nur, wenn ſie als zur Sache ſelbſt erſt überleitende Vorandeutung gefaßt wird, ſie kann Intereſſe und Wohlgefallen erregen eben nur durch dieſes Schweben in der Mitte zwiſchen ganz allgemein gehaltener Einleitungsmuſik und der in der Oper ſelbſt erſt auftretenden konkreten Individualiſierung; ſobald ſie dieſe Mitte verläßt, wird ſie entweder zu unbeſtimmt oder zu beſtimmt und damit gerade unklar, weil ihre konkreten Beziehungen unverſtanden bleiben. Einzelne Stellen aus der Oper ſelbſt finden ihren Ort in der Ouvertüre nicht in der Meinung, dieſe müſſe die Hauptgedanken der Oper in ſich vereinigen, ſondern, wenn es geſchieht, bloß deswegen, weil der Komponiſt die Überzeugung hegt, in ſolchen Stellen ſo ſehr den treffendſten Ausdruck der Hauptſtimmung des Ganzen zu haben, daß auch für die Ouvertüre ein beſſerer und kräftigerer als ſie nicht zu finden wäre. Sonſt aber, abgeſehen von verfehlter Detailmalerei, ſoll die Ouvertüre allerdings der unmittelbarſte Widerſchein der Oper ſein, ſie ſoll den Ernſt, die Bedeutſamkeit, die Lebendigkeit der Handlung mit allen Tonmitteln abbilden, und namentlich Eines ſoll ihr nicht fehlen, die Verwicklung, Steigerung der Bewegung; wie die Handlung von einfachen Anfängen aus ſich erweitert, größere Dimenſionen annimmt, verwickelter, ſchwieriger wird, ſo iſt auch die Ouvertüre nur dann vollkommen dramatiſch, wenn ſie dies abbildet durch allmähliche Erweiterung, Verſtärkung, Spannung, Verdichtung der Tonbewegung, die ſich aber ebenſo auch wieder auseinander wickelt und auflöſt wie

Digitized by Google

die Handlung; dieſer ſteigende und fallende Rhythmus iſt eine Hauptzierde der Ouvertüre, durch ihn iſt ſie echt muſikaliſch, obwohl natürlich nicht für alle Ouvertüren, z. B. zu leichteren Opern, gefordert werden kann, daß dieſe Verwicklung gleich ſtark hervortrete. Dieſer Steigerung der Bewegung dient in der Ouvertüre vor Allem der kunſtreichere, vollſtimmigere, die Stimmen kräftiger und raſcher gegeneinander führende, ſie auch geradezu polyphoniſch verflechtende „Mittelſatz" (S. 211); hier, wo Alles enger zuſammenrückt, ſich ineinander wirrt, ſich jagt und verfolgt, hier ſtehen wir mitten in der bewegteſten Handlung, hier ragt das Drama ſelbſt am anſchaulichſten in die Ouvertüre hinein, hier werden wir es am beſtimmteſten inne, daß wir im Begriff ſind, einer Handlung zuzuſchauen und ihr in alle ihre Verſchlingungen zu folgen. Aufbau des Ganzen aus einem oder wenigen Motiven (fugierte oder ſtreng thematiſche Arbeit S. 225) iſt für die dramatiſche Ouvertüre in der Regel nicht Geſetz; ſelbſt die fugierte Ouvertüre muß ſich freier bewegen und zu eigenen Nebenſätzen fortſchreiten, wenn ſie ein Bild der aus den Aktionen mehrerer und mannigfach verſchiedener Individualitäten ſich zuſammenſetzenden Handlung ſein will; die normale Form iſt die Gliederung in Hauptabſchnitte, deren jeder einem Hauptſtimmungsmotiv des Dramas entſpricht, damit die verſchiedenen treibenden Elemente desſelben nach- und nebeneinander in der Ouvertüre ſich abſpiegeln. Dieſe Abſchnitte im Einzelnen ſelbſt wieder reich zu gliedern, ſie aneinander in der Art anzureihen, daß ſowohl das allmähliche Wachſen der Handlung in die Breite, die Erweiterung ihres Umfangs durch Hinzutreten neuer Momente, als ihre innerliche Zunahme an Intenſität und Verwickeltheit lebendig veranſchaulicht, nach Umſtänden auch ihr endlicher Verlauf angedeutet werde und ſo die ganze Ouvertüre der Mannigfaltigkeit ihrer Sätze ungeachtet ein organiſch fortſchreitendes Ganzes ſei, iſt die Aufgabe der Kompoſition, über deren Löſung die Theorie etwas Spezielleres nicht beſtimmen kann, außer etwa dies, daß die Ent- und Verwicklung, nicht aber der Schlußverlauf die Hauptſache iſt, nicht nur weil die erſtere am beſten den Stoff zu einem lebendig bewegten Tonbild liefert, ſondern auch deswegen, weil eine zu beſtimmte Schilderung des Schluſſes, wie z. B. im letzten Satz der Egmont-Ouvertüre (der doch richtiger erſt am Ende des ganzen Dramas gehört wird), in zu großem Abſtande ſich befindet zu der mit dem Aufgehen des Vor-

Digitized by Google

hangs beginnenden, vom Schluß selbst noch fern abliegenden allmählichen Entwicklung des Ganges der Handlung; die Ouvertüre soll eben zu dieser Entwicklung hinüberführen, und daher ist es das Richtigere, diese selbst ihr zum Hauptinhalt zu geben und die Ouvertüre lieber, wie Gluck und Mozart hie und da, introduktionsartig in die Oper selbst direkt übergehen zu lassen, als sie zu selbständig hinzustellen; die Ouvertüre ist zugleich Ouvertüre zum ersten Akt, der unmittelbar auf sie folgt, und ist mithin so zu gestalten, daß dieser sich ungezwungen an sie anreiht.

2. Die Ouvertüre zum musikalischen „Epos" (Oratorium) ist mehr lyrischer Natur, da dieses Epos eine weniger bewegte und mannigfaltige, ja oft, wie namentlich das religiöse, bloß eine ideale Handlung, eine heilige Geschichte oder selbst eine nur in Form der Geschichte auftretende Vergegenständlichung von Hauptmomenten einer idealreligiösen Anschauung zu seinem Inhalte hat. Einzelne Fälle, in welchen das Oratorium die Bewegtheit des Dramas, seinen Reichtum an gegeneinanderstrebenden Kräften und an Konflikten nahezu erreicht, bilden natürlich eine Ausnahme (wie z. B. Händels Samson). Doch sind hier die Formen überhaupt weniger streng; das Oratorium kann sich noch mehr als die Oper auch mit bloßer „*Einleitungsmusik*" begnügen, die im Allgemeinen auf den in ihm waltenden Stimmungsgehalt hinweist. Über die speziellen Formen dieser Art von Musik, z. B. das Präludium, ist bloß zu bemerken, daß sie zu den freiern Musikgattungen gehören und daher je nach Umständen einfacher oder mit mehr Aufwand von Kunst, namentlich freier Polyphonie, die spannend, auf etwas Gewichtiges aufmerksam machend und damit spezifisch „einleitend" wirkt, behandelt werden können.

§ 815

Ihren Höhepunkt erreicht die Instrumentalmusik in den umfangreicheren Formen zunächst der *größeren* Stücke für ein- oder mehrstimmigen Solosatz, der *Sonate* und des *Konzerts*.

Der Paragraph erwähnt Variation, Rondo, Instrumentalfuge nicht. Die erstere ist schon in § 789 behandelt; auch über das Rondo ist nach dem in § 788 Gesagten nichts hinzuzufügen; die Instrumental-

Digitized by Google

fuge fällt, soweit sie überhaupt zulässig ist (§ 803), teils der „gebundenen Phantasie" (S. 325), teils der freieren Polyphonie (§ 785), innerhalb der Instrumentalformen, aber hauptsächlich der Ouvertüre (obwohl mit Einschränkungen S. 368) anheim. Zudem treten diese Formen, selbst die Variation nicht immer ausgenommen, in der Regel als Teile des größeren Tonstücks (§ 791) auf, zu welchem die Instrumentalmusik mit innerer Notwendigkeit fortschreitet, sobald sie die durch äußere Zwecke bestimmten kleineren Stimmungs- und Charakterbilder (§ 812 usf.) verläßt und sich selbständig auszubreiten beginnt. Der ihr mitgegebene Reichtum an Formen und Wirkungen, ihre Fähigkeit zu mannigfaltigst kontrastierenden, die verschiedensten Grade der Steigerung (des Bewegungsrhythmus) durchlaufenden Bewegungen kann nicht zur vollen Entfaltung kommen innerhalb des engen Rahmens des einfachen oder bloß mehrteiligen Tonstücks; es ist z. B ganz natürlich, daß ein Beethoven die Schranken der Ouvertüre zu eng fand und dadurch zu Ausschreitungen über die ihr notwendige Begrenzung getrieben wurde; die reine Instrumentalmusik muß sich expandieren, soweit die Gedankeneinheit der Komposition es nur irgend gestattet, sie muß hinaus über das geschlossene plastische Bild zum breit sich hinlagernden, gestaltenvollen, lyrischen, epischen, dramatischen Gemälde (§ 697), damit erst gewinnt sie Leben, Freiheit, Unendlichkeit.

1. Der ein- und mehrstimmige Solosatz kann rücksichtlich des Umfangs auf die engen Grenzen des „Stücks" (§ 811) oder des mehrteiligen Tonstücks sich beschränken; das Violinsolo, das Duett, Trio usw. kann möglicherweise nur aus Einem Satze bestehen. Indes kommt hiemit schon der Wechsel und Kontrast mannigfaltigerer rhythmischer Bewegung, welcher namentlich das ganz frei sich bewegende Einzelinstrument fähig ist, nicht zu seinem Rechte, und der monodische Solosatz drängt daher von selbst zu zwei, drei oder mehr Sätzen vorwärts; dasselbe ist der Fall beim mehrstimmigen, indem die Mannigfaltigkeit von Tonbewegungen, welche die Kombinierung mehrerer Instrumente ermöglicht, innerhalb Eines Satzes nicht zu erschöpfen ist. Den hienach geforderten weitern Inhalt erreicht der Solosatz durch den in § 791 bereits begründeten Wechsel und Kontrast von „Erregungs- und Stimmungsmusik", der in dem größeren und doch für die Einheit des Ganzen nicht zu weiten Rahmen von zwei, drei, vier, selten mehr

Digitized by Google

Sätzen zur Erscheinung kommt, oder (s. ebd.) er erreicht ihn dadurch, daß er nicht eine Einzelempfindung, sondern den Wechsel und Gegensatz von Empfindungen sich zum Gegenstande nimmt, der die Grundform des Gefühlslebens ist, kurz dadurch, daß er nicht bloß Stimmungs-, sondern Lebensbild wird, wie schon die Ouvertüre nichts mehr mit der Einzelempfindung zu tun hatte, sondern bereits ein Stück Leben, ein historisches Gemälde war. Eine ruhige, aber spannende, besonders durch reichere Harmonie, künstliche Stimmführung den Hörer voll fassende und fesselnde Einleitung kann, wenn das Tonstück an sich oder durch größeren Umfang gewichtigerer Art ist, vorhergehen; dann folgt als erster Hauptabschnitt ein erregter Satz, der das Gemüt und die Phantasie mit Entschiedenheit mitten in das Gebiet eines irgendwie bewegten, aus der Ruhe der Indifferenz gebrachten, gehobenen, sich kräftig regenden oder auch in Kampf verwickelten Seelenlebens hineinversetzt; wie das Leben nicht träge, kraftlose Ruhe, sondern nur da wirkliches, volles Leben ist, wo es eine bestimmte Richtung, Strebung, einen Schwung zur Tätigkeit erhält durch lebendige Anregungen, Affektionen, die es aus seiner Indifferenz herausheben und erst hintennach der Ruhe und Sammlung wieder Raum lassen, so eröffnet sich hier die Musik mit dem Moment der Sollizitation, des Anhebens, Ansteigens, lebendigen Sichaussprechens innerer Erregung, mit einem Satz, der durchaus entschieden Bewegtheit atmet und, sofern an diese alles Weitere sich anreihen muß, von wesentlichster Wichtigkeit für den Totaleindruck des ganzen Werks ist. Tonstücke, die mit längerem Adagio beginnen, machen von vornherein einen erschwerteren, trüberen Eindruck; die Musik tritt hier nicht entschieden genug ans Leben heraus, löst sich gleichsam nicht vollkommen los von der in ihr Gefühl versenkten, ihm nachsinnenden Seele; diese Form, so ausdrucksreich sie hiedurch auch ist, kann ebendarum nur Nebenform sein, da sie nur auf vertieftere, innigere, sanftere Seelenzustände paßt, in denen Affekt und Wille in ungewöhnlicherer Weise zurücktreten. Auf die Unruhe, Erregtheit, strebende Bewegtheit des ersten Satzes folgt im zweiten, das Gemüt und die Phantasie gleich ansprechend, die Ruhe, die Zuständlichkeit, das an sich selbst hingegebene, sich behaglich sammelnde oder grüblerisch sich in sich vertiefende Fühlen, auf die überschäumende Fröhlichkeit, Lebens- und Tatenlust die stille Zufriedenheit des Glücks, das ernstere Ansichhalten sinniger Zurück-

Digitized by Google

ziehung in ſich ſelbſt oder auch eine plötzlich einbrechende, die Seele beſchäftigende, niederdrückende Schmerzensſtimmung, auf Kampf und Streit Frieden und Stillſtand oder traurig in ſich zurückſinkende Wehmut. In dieſer Zuſtändlichkeit aber kann die Muſik, ſobald ſie einmal ein größeres Ganzes geben will, nicht verharren, das Leben fordert ſein Recht; nicht mit erſchlaffendem Behagen und Genießen, nicht mit zehrendem Kummer und ermattender Sehnſucht kann ein Tongemälde ſchließen, das nicht etwas Einzelnes aus dem Leben herausgreifen, ſondern Totalität, Lebensbild ſein will, ſondern es muß dieſe Zuſtändlichkeit, dieſes Stehenbleiben des Rades der Bewegung, das immer etwas Unlebendiges, Kontemplativtheoretiſches, Kraftloſes hat, wieder negieren, das Leben muß ſich aus der Raſt, aus der Reſignation, aus der Schmerzbefangenheit wieder herſtellen zu ſich ſelbſt, zur Beweglichkeit, Tätigkeit, Freiheit oder doch zum Ringen um dieſelbe, es muß ſich ſelbſt affirmieren, es muß ſich abermals darſtellen als ſich ſelbſt, als Lebendiges, als vorwärtsgehend, und zwar entweder als leicht dahineilendes Leben, das die wiederum gewonnene Erregtheit mit Luſt und froher Kraft zum Schluſſe führt, oder als Leben, das die an es gekommenen Gegenſätze, Entzweiungen, Kummergefühle bekämpft und womöglich verſöhnend überwindet. Damit iſt ganz naturgemäß der bewegtere Schlußſatz und zugleich die zwei Hauptgattungen desſelben gegeben; er iſt entweder einfacher, leicht und kräftig belebter Endſatz, der die Bewegung des erſten Satzes wieder aufnimmt, ihm ſelbſt aber an innerem Gewicht und verſchlungenem Bau nachſteht, weil er im Gegenſatz zur Ruhe und Gehemmtheit des zweiten eben das Leichte, das Abwerfen aller Hemmung und Feſſel, die ohne Störung und Verwicklung geradlinigt dahinſtrömende, fröhlich und kräftig ſich gehen laſſende, zu heiterem Schluß eilende Bewegung darſtellt, oder iſt der Schlußſatz konkreterer Natur, ein Bild des Kampfes, der das eine Mal bis zum Ende anhält, ſo daß das Ganze nicht mit wirklicher Befriedigung (daher z. B. in Moll, nicht in Dur) ſchließt, das andere Mal aber auch zum Siege hindurchdringt, deſſen fröhliche Feier in kräftigen, heitern, humoriſtiſch neckiſchen Sätzen das Ganze verſöhnend zu Ende führt. — Dieſer Wechſel, Kontraſt, Kampf, durch deſſen Vergegenſtändlichung die Muſik hier zum Lebensbilde wird, kann ſich in drei Sätzen vollſtändig verwirklichen, aber auch noch ein vierter Satz eignet ſich treffend dazu beizutragen, nämlich ein

Digitized by Google

Satz in Tanzform, sofern diese der unmittelbarste Ausdruck schwungreich sich hebender, von Freude beflügelter, in Lebenslust vergnügt sich wiegender Empfindung ist; im Tanze wird am direktesten die „Zuständlichkeit", die Ruhe, der träge Unmut negiert, der Tanz ist ja eben dieses Sichlosreißen von der Indifferenz des Gleichgewichts, dieses Sichaufraffen, Hineineilen in lebendige Bewegtheit. Ein dieser Form sich bedienender, sie jedoch dem Charakter des Ganzen gemäß modifizierender, mäßigender, veredelnder Satz bietet sich am besten dazu dar, dem Adagio oder Andante als seine Negation zu folgen und von ihm den Übergang zu bilden zum bewegten Schlußsatz, der, um das Ganze doch seinem gewichtigeren Charakter gemäß nicht gar zu leicht zu beschließen, nicht selbst Tanzform haben, sondern sie nur als vorbereitende Einleitung sich voranstellen darf. Oft findet sich der Satz in Tanzform sehr passend auch in Tonstücken, die mit Adagio beginnen und mit Allegro schließen, als vermittelnder Zwischensatz zwischen diesen beiden; sehr häufig nimmt er aber auch die Stelle nach dem ersten Allegro ein und geht dem Andante vorher, sei es nun um die Bewegtheit des ersten Satzes, der in diesen Fällen einen geringeren Grad von Erregung hat, höher zu steigern und so nach vollständiger Erschöpfung des Momentes der Bewegung um so ruhiger und ungestörter den stilleren Klängen des Andante sich zu widmen, oder auch umgekehrt, um z. B. zwischen ein kraftvoll bewegtes, schwerwiegendes Allegro und ein zartes, sanftes Andante einen leichteren, das Herabsteigen zur Ruhe des Andante vermittelnden Übergang einzuschieben; doch normal ist diese Stellung nicht, sie hält das Bewegungsmoment zu lange in einseitiger Weise fest, was im einzelnen Falle nur durch die hierauf angelegte Tendenz des ganzen Stücks motiviert sein kann. Von selbst ergibt es sich, daß der Satz in Tanzform vorkommen kann nur in Instrumentalwerken größeren Umfangs, sowie daß er in Werken, deren einzelne Sätze bereits sehr ins Breite sich dehnen, passender weggelassen und etwa erst am Schluß durch einen heitern Endsatz ersetzt wird; auch muß er selbst immer eine untergeordnete Stelle einnehmen und somit seinen Umfang beschränken, wenn er den Schlußsatz nicht überflüssig machen, antizipieren, sein Interesse schmälern soll; man sieht z. B. aus Beethovens A-Dur-Symphonie, welche fast extremen Mittel der Komponist anwenden muß, um nach einem großartiger angelegten Satz in Tanzform auch

Digitized by Google

noch dem Schlußſatz die ihm gebührende Bedeutſamkeit und Wirkungskraft zu verleihen. Ebenſo iſt klar, daß je nach Charakter des einzelnen Tonſtücks die Formen auch noch anders modifiziert, dem Andante ein Allegretto oder ein in gehaltenem Tempo vorwärtsſchreitender Marſch von ernſter Empfindung ſubſtituiert, daß ebenſo der Satz in Tanzform durch ein Allegretto oder Ähnliches erſetzt oder in einen Satz mit gehobenem dreiteiligem Rhythmus, der gar nicht mehr tanzartig, ſondern nur noch ſpezifiſch gehobener Bewegungsſatz iſt, umgewandelt, oder der Schlußſatz ganz oder teilweiſe in lebendig erregter Marſchform komponiert werden, oder endlich ein Thema mit Variationen die Stelle eines oder mehrerer Hauptſätze des Ganzen, beſonders des Andanteſatzes, einnehmen kann. Aber die normale Form bleibt jene Dreiheit oder Vierheit von Sätzen, weil ſie das unmittelbare Bild des Pulsſchlags der Wirklichkeit des Lebens darſtellt, deſſen Veranſchaulichung das Motiv und der Sinn und Zweck dieſer ganzen Muſikgattung von Anfang an iſt und bleibt.

2. Die Unterſchiede, zu welchen ſich dieſe Muſikgattung wiederum im Einzelnen beſondert, ergeben ſich aus den Bemerkungen früherer Paragraphen über Solo-, Konzert-, Orcheſterſatz. Das begleitete *monodiſche Solo*, beſonders der Violine, iſt bereits hinlänglichen Ausdrucks und hinreichender Formenmannigfaltigkeit fähig, um durch die Trias (oder Vierheit) von Sätzen ſich hindurchzubewegen; es iſt ein Monolog des Individuums, in welchem dieſes ſich darſtellt als der Reihe nach zu den Stimmungen ſich erhebend, niederſenkend und wieder erhebend, die zuſammen in jener Trias ſich ausſprechen. Die Hauptaufgabe iſt daher hier individuelle, ſubjektiv charakteriſtiſche Geſtaltung der Kompoſition, ohne ſich ins einſeitig Subjektive, Bizarre zu verlieren, und reicher, ſchöner Ausdruck, damit eben jener Eindruck der ſich ſelbſt mitteilenden, ihr Empfinden darlegenden Individualität (§ 808) entſtehe; ſowohl um des Ausdrucks willen als zum Behuf der Vermeidung der Eintönigkeit, der das Einzelinſtrument leicht verfällt, iſt zugleich lebendiger Wechſel und Kontraſt der Gedanken und Formen der einzelnen Sätze gefordert, womit die Gelegenheit zu umfaſſender Darlegung der Eigentümlichkeit des Inſtruments und der Virtuoſität des Spiels von ſelbſt gegeben iſt (Bedingungen, die namentlich in Moliques Violinkonzerten ſehr ſchön realiſiert ſind). — Eine ganz eigentümliche Form des Soloſatzes entſteht durch die po-

Digitized by Google

lyphonen Instrumente, insbesondere das Klavier. Dieses ebenso bewegliche als volle Organ ist bereits mehrstimmig, es ist eine Harmonie-, eine Konzertmusik, ein Orchester im Kleinen, es ist zwar so kompakt, daß es wie andere Soloinstrumente nur eine individuelle, nicht eine Gesamtheitsstimmung aussprechen kann, wenn es seinem Charakter gemäß wirken will, aber es erlaubt, den Ausdruck dieser Stimmung mit einer Klang-, Farben- und Formenfülle auszustatten, welche dem Individuum die Möglichkeit eröffnet, die ganze Macht, Tiefe und Unendlichkeit der Subjektivität, die ganze Mannigfaltigkeit und Intensität voller menschlicher Gemütsbewegtheit in die Töne des Instruments niederzulegen, und zwar so, daß es dabei den musikalischen Ausdruck dieser Wärme und Fülle von Inhalt schlechthin in seiner Gewalt behält, statt ihn von außen her, von einer fremden Begleitung und Verstärkung zum Teil erst borgen zu müssen. Das Klavier, weil es mit der Melodie die Harmonie verbindet und diese letztere doch in die Hand des Subjekts gibt, ist das Hauptorgan für das freie und volle Sichergehen des letztern; das Subjekt ist in diesem Instrument *rein für sich* und desungeachtet, ja gerade auch hiedurch in den Stand gesetzt, *sich rein und ganz in ihm auszusprechen*, intensiv und extensiv, je nachdem das Eine oder das Andere Hauptzweck ist, und das Klavier ist daher vor allen andern Instrumenten auf das größere, das Empfindungsleben darstellende Tonstück als auf die Gattung hingewiesen, in welcher es seine Haupttriumphe feiern kann. Das Klavierstück von dieser Gattung ist die *Sonate* (ein Name, der auch von andern mehrsätzigen Instrumentalstücken, z. B. ein- oder zweistimmigen Violinkompositionen gebraucht, passender aber auf die polyphonen Instrumente beschränkt wird, um für diese so ganz eigentümliche Kompositionsgattung auch einen besondern Ausdruck zu haben). Die Sonate dehnt sich zwar als Solostück nicht immer bis zu dem Umfang von vier Sätzen aus, aber sie ist doch ebendazu bestimmt, einen reichen und ausdrucksvoll sich gebenden subjektiven Gefühlsinhalt zu entfalten, sei es nun, daß derselbe sich mehr in die Breite ausdehnt als eine schöne, charakteristische, mannigfaltige *Folge von zusammengehörenden Stimmungsbildern*, oder daß er mehr Eine die verschiedenen Stadien des Gefühlslebens durchlaufende *einheitliche Stimmung* in Form eines großen Tongemäldes entrollt. Im ersten Fall

Digitized by Google

ist Reichtum der Phantasie und Vielseitigkeit des Empfindens, im zweiten neben jener warme, tiefe, starkfühlende, in Kontraste und Gegensätze eingehende, sich in sie vertiefende, sich aus ihnen emporarbeitende Erregtheit des Ichs dasjenige, was in der Sonate hervortritt, und zwar ist es immer dieses Zweite, worin die Klaviersonate ihren Gipfelpunkt erreicht, weil nur bei dieser zweiten Form das ganz freie und alle Ausdrucksmittel erschöpfende Aussichheraustreten des Subjekts, zu welchem das Instrument auffordert, zu Stande kommt. Die gemütliche Sonate, wie wir die erste Form benennen können (die Haydn-, Mozartsche), leistet noch nicht Alles, was sich hier leisten läßt, dies vollzieht sich erst in der zweiten (Beethovenschen) Art, in der Sonate der freien Gedankenentwicklung (obwohl dieser Name nicht vollständig zutrifft, weil das ideell, schattenhaft „Gedankenmäßige", das wir als charakteristische Eigenschaft des Streichquartetts fanden, der in reicher Klang- und Farbenfülle tönenden Sonate nicht zukommt, sondern vielmehr in scharfem Gegensatze zu ihr steht). In der Hauptsache aber sind beide Formen einander gleich; das musikalische Subjekt ist in ihnen ganz frei und ganz unmittelbar zu rein und voll musikalischer Produktion veranlaßt, es ist ganz in sich und ebenso ganz befähigt und getrieben, sich voll auszusprechen; die Sonate ist nur möglich, wo schöpferischer Reichtum der Phantasie und ein reiches charakteristisch ausgeprägtes Empfindungsleben, dem es Selbstzweck ist, sich zu äußern, vorhanden sind und zu engstem Bunde sich vermählen; wo die Erfindungsgabe, noch mehr wo das poetische Gemütsleben, die Individualität eigenartigen Fühlens, am meisten aber wo der naive Drang zur Gefühlsäußerung verschwunden, wo künstliche Kombination, verflachende Reflexion, weiche Verschwommenheit der Sentimentalität und vollends eine die Musik nur als technisches Fach und mit einseitiger Tendenz auf dramatische Wirkung betreibende Verständigkeit an die Stelle getreten sind, da hört die Sonate auf, ihre Blütezeit ist auch die der Musik, ihr Welken das Zeichen, daß die „empfindende Phantasie" phantasie- oder empfindungslos zu werden beginnt und sich daher zu andern Musikgattungen flüchten muß, in welchen mit Empfindung ohne Phantasie (und ohne ausgeprägteren Charakter) oder mit Phantasie ohne Empfindung eher etwas zu leisten ist. Das Klavier kann auch mit andern Instrumenten zu einer reicher besetzten Sonate zusammentreten, es kann die süße, lustige Flöte sich

Digitized by Google

beigesellen, in Läufen mit ihr wechseln und wetteifern, ihre liebliche Melodie mit vollen Akkorden und reichen Figuren begleiten, es kann seine hellklingende Vollstimmigkeit, seine starken, scharf markierten, silberklaren Laute mit den ernstgedämpften, kräftig durchdringenden und doch wiedernm weichen, zarten, schwellenden Tönen der Violininstrumente verbinden und durch diese Vereinigung den höchsten Zauber gediegenen Wohlklanges, lebendigster Energie der Bewegung, reizendsten Tonschmelzes hervorbringen; aber der Charakter der Sonate als freien und vollen Ausdrucks des subjektiven Gefühlslebens wird dadurch nicht beeinträchtigt, sondern nur verstärkt, indem das kraft- und klangreiche Klavier die Nebeninstrumente im Grunde doch beherrscht und sie in seinen eigenen Kreis ausdrucksreichen Ergusses musikalischer Empfindung mit hereinzieht.

3. Das einfache oder gemischte mehrstimmige Solostück, das Duo, Trio, Quartett, Quintett usw., geht einen bedeutenden Schritt weiter, es läßt mehrere Stimmen selbständig (symphonisch) zusammenwirken und stellt so schon eine wenn auch nicht notwendig tiefere, so doch mannigfaltiger erregte, nicht an Einem Faden fortlaufende, sondern verschiedene Kräfte gegeneinander in Bewegung setzende, verschiedene Stimmungsfarben mischende Gefühlsentwicklung dar. Auch diese Form eignet sich daher ganz besonders zu größeren, sonatenartigen Tonstücken, in deren drei oder vier Hauptsätzen die verschiedenen Fäden, aus denen das Ganze sich zusammenspinnt, in die mannigfaltigsten Formen der Gegenüberstellung und des Zusammenwirkens gebracht werden. Lebendig kontrastierende, hiedurch zum Schwung des Ganzen nach Vermögen beitragende Stimmenbewegung und Stimmenverflechtung im ersten Satze; im zweiten eine enger zusammenrückende, zu klarem, weichem, tiefem Stimmungsausdruck zusammentönende Stimmführung, die jedoch im Verlauf auch dazu fortschreitet, das Thema kunstreich auszubilden, es in verschiedene Formen zu kleiden, deren jede ihm eine neue bedeutende Seite abgewinnt; im dritten abermaliges Zusammenrücken in geschlossenen Gliedern zu belebtem Chor- oder Wechseltanz, der im Trio zartere, lieblichere, auch etwa mit einem leichten Anflug von Wehmut oder Sehnsucht sich verbindende Formen annimmt; endlich im Schlußsatz entweder einfach abschließende oder „konkrete", zu künstlicherer Gegeneinanderführung der Stimmen fortgehende Gesamtbewegung (siehe

Digitized by Google

Anm. 1); dies sind die Grundzüge, in welchen diese Form im Allgemeinen sich halten wird, nur daß die gemischte mehrstimmige Komposition durch mannigfaltige Verwendung der Klangfarben mehr eine gemütliche, die Komposition für Streichinstrumente dagegen durch kunstvolle Kombination der Stimmen mehr eine geistig anregende Wirkung erstrebt (§ 809). Auch neigt sich die letztere mehr zu einer Vierzahl kürzerer, kontrastierend gebauter Sätze, um Monotonie zu vermeiden, während die erstere mit ihrer Klangfarbenpolyphonie leichter auch zu längeren, weiter ausholenden, mannigfach variierenden Sätzen sich ausbreitet.

4. Auf lange, ins Weite und Breite gehende Sätze ist vor Allem das Konzert angewiesen. Denn hier handelt es sich ganz besonders um ungebundene, ungehemmt austönende Gedankenentfaltung, damit beide Elemente, das Einzelspiel und die Mitwirkung des Orchesters und der Nebeninstrumente, zu ihrem vollen Rechte kommen. Individuum und Gesamtheit treten hier miteinander auf den Schauplatz der Öffentlichkeit, um sich zu zeigen und zu messen; stellt der mehrstimmige Solosatz meist noch Gefühle dar, die im Innern der Seele auftauchen, zusammentreffen, in Kampf geraten, in versöhnter Harmonie sich wieder zusammenfinden, so tritt dagegen das Konzert in die Realität eines konkreteren Lebens heraus, es legt eine erhöhte Seelenstimmung des Individuums dar, die sich ganz und voll gibt, die sich nicht bloß, um sich selbst Genüge zu tun, in Tönen verkörpern, sondern gehört, vernommen werden, Anklang und Widerhall finden will und ihn wirklich findet in dem mittönenden, bald schweigenden, bald voll einfallenden, bald scheinbar still zuhorchenden, bald wiederum mitsingenden und kräftig zustimmenden Chor der Instrumente. Zu diesem Wechselspiel eignet sich am besten ein vom normalen Orchester wesentlich verschiedenes, ihm selbständig und mit eigener individueller Kraft und Tonfülle gegenüberstehendes Instrument, am besten also das Klavier; das Klavierkonzert ist eigentlich nur eine aus der Innerlichkeit sich nach außen wendende Klaviersonate, die ihre Klangfülle nicht mehr zu einsamem Spiel mit sich selbst zurückhält, sondern sie frei nach allen Seiten entsendet und dazu den Wiederklang der übrigen Instrumentenstimmen sich selbst zugesellt. Der Bau der Sätze ist daher der gleiche, mit Ausnahme der breiteren, mannigfaltigeren Anlage der Konzertsätze, die mit ihrem Zweck und mit der ihnen zu

Digitized by Google

Gebote ſtehenden Inſtrumentalpolyphonie gegeben iſt; nur muß das Konzert ſeiner Natur nach einfacher in qualitativer Beziehung, in Gedankengehalt und künſtlicher Anlage, es muß vollkommen klar und durchſichtig ſein, weil nicht Vertiefung des Subjekts in ſich, ſondern ſein Herausgehen aus ſich ſelbſt zur Wechſelwirkung mit einer Welt außer ihm Gegenſtand der Darſtellung iſt. Die Sonate geſtattet, weil ſie dazu da iſt, daß das Ich ſich, ſein Fühlen und nichts weiter in ſie niederlege, die mannigfachſten Verwicklungen der Stimmführung, ſie erlaubt Härten der Harmonie, die in einem Konzert wie unverſtändlich oder unſchön ſich ausnehmen; das Konzert iſt die Arie der Inſtrumentalmuſik; nicht Tiefe, ſondern Klarheit und Kraft, der allerdings ein tieferer Hintergrund anzufühlen iſt, lebendiger Ausdruck iſt in ihm die Aufgabe. Zunächſt verdankt das Konzert ſeine Exiſtenz freilich dem äußern Umſtande, daß es das Bedürfnis befriedigt, die Virtuoſität des Einzelinſtruments mit einer reicheren und glänzenderen Orcheſterbegleitung zu hören als beim gewöhnlichen Solo; aber dieſes Bedürfnis hat hiemit eine Kunſtgattung hervorgetrieben, die ebenſo aus dem innern Weſen der Inſtrumentalmuſik folgt und zu ihrer vollſtändigen Verwirklichung mitgehört; die Inſtrumentalmuſik ſetzt hier das einzelne Inſtrument in Rapport mit dem Ganzen, ſie läßt die Stimmen ſich ſelbſtändig entwickeln und ebenſo einander unterſtützen und beantworten, und damit iſt es von ſelbſt gegeben, daß charakteriſtiſche Belebtheit, Entfaltung der ganzen Beweglichkeit und Formenfülle der einzelnen Stimmen, namentlich ein glänzend ſich emporhebendes, ſozuſagen provozierendes Auftreten des Hauptinſtruments hier das Weſentliche iſt; die Einzelſtimme ſoll hier in ihrer ganzen Leiſtungsfähigkeit angeſchaut werden, das Ganze ſoll die Wirkung der Einzelſtimme ergänzen und heben, aber ſie nicht in Schatten ſtellen, und die Einzelſtimme muß daher ihre ganze Kraft und Schönheit aufbieten; nicht alſo die Rückſicht des Effekts, des Ohrenkitzels, ſondern die Idee der Kunſtform ſelbſt, die Idee des Wechſelſpiels des Einzelnen mit dem Ganzen bewirkt, daß das Konzert populärer, glänzender, auf Ausdrucksmittel bedachter iſt als die Sonate und das Quartett; es iſt in ihm nach dieſer Seite bereits etwas Dramatiſches, obwohl es in anderer Rückſicht, ſofern nämlich das Dramatiſche die Bedeutung einer die Subjektivität in Kämpfe und Gegenſätze hineinziehenden Verwicklung hat, jenen Formen an dramatiſchem Charakter

Digitized by Google

durchaus nachstehen und sich auf reiche, klar hinströmende, in jedem Moment schöne Gedanken- und Formenentwicklung beschränken muß. Das Konzert ist durchaus direkter Idealismus, es verwirklicht diesen auf dem Boden der Instrumentalmusik am reinsten, es kehrt das Schöne des Instruments, des Orchesters und ihres Gegeneinanderspiels heraus, es ist damit freilich dem Nachteil unterworfen, daß für Sonate und Quartett ein charakteristischer und tiefer Gehalt leichter zu gewinnen ist, weil sie das Seelenleben in seinen innersten Verschlingungen erfassen und malen dürfen, aber es ist ebendamit auch weniger subjektiv, es ist wie die Harmoniemusik eine soziale, volkstümliche Form, die weit mehr, als es gewöhnlich geschieht, neben dieser ihrer massiveren Schwester zu allgemeinerer Verbreitung auch feinerer musikalischer Kunstanschauungen dienen könnte.

§ 816

Mit den in § 815 aufgeführten umfangreicheren Formen gehört die Symphonie zu Einer Hauptgattung zusammen, unterscheidet sich aber von ihnen dadurch, daß sie einer volleren und breiteren Gedankenentfaltung, einer größeren Mannigfaltigkeit des Inhalts, einer charakteristischeren und tiefer bewegten Entwicklung fähig ist, so daß mit ihr die Instrumentalmusik formell und materiell zu ihrer letzten Vollendung gelangt.

1. Das Volltönende, Kräftige, Breite, Farbenreiche, das Zusammensein der Massenwirkung und des Einzelspiels, das § 810, 2 als das Eigentümliche des Orchestersatzes hervorhob, kommt auch dessen höchster Form, der Symphonie, zu (ein Ausdruck, welcher dem gewöhnlich gewordenen Sprachgebrauch entsprechend ganz auf die große oder Orchestersymphonie beschränkt werden sollte, für die er auch etymologisch besser sich schickt, als namentlich für mehrstimmige Solosätze, indem z. B. wohl von einem symphonieartigen, d. h. beide Instrumente zu gleich selbständigem Zusammenwirken vereinigenden und zu weiterem Umfang sich ausdehnenden Duo der Violine und Viola, nicht aber von einer Symphonie beider passend gesprochen werden kann). In der Symphonie ist die freie Bewegung des monodischen Solo, die feine Stimmverwebung des Streichquartetts, der

Digitized by Google

Farbenreichtum des gemischten Satzes, die Fülle und Tonklarheit des Konzertsatzes vereinigt und zugleich unter die höhere Potenz der Orchestermusik gestellt, in welcher das Einzelne dem Ganzen untergeordnet ist, innerhalb desselben aber die ihm in der Harmoniemusik verkümmerte Freiheit individueller Bewegung in reichem Maße genießt. In Folge dieser Massenhaftigkeit und Universalität ist die Symphonie zu einer ganz andern Art von Tongemälden berufen als die bisherigen Formen, sie ist, da sie allstimmig ist und da sie namentlich die hell austönenden Blasinstrumente mit den ideellern Streichorganen vereinigt, ein Bild des in seiner ganzen Fülle und Kraft, nach allen Seiten seiner Erregungsfähigkeit, in allen seinen Regionen sowohl innerlich bewegten als nach außen sich erschließenden Gefühlslebens, sie ist *ganzes, vollständiges Lebensbild*, und zwar Bild sowohl des Lebens, wie es zunächst im stilleren Bereich des Innern sich regt, als auch wie es von da mächtig und klar heraustritt ans Licht des Tages, alle seine Schwingen kräftig entfaltend, nichts verbergend, bald in voller Selbstmitteilung fröhlich einhergehend, bald in ihr Entlastung und Erleichterung suchend von dem, was die Brust begeisternd schwellt oder das Herz drückend beengt. Die Universalität ist der Symphonie allein eigen; die Zeichnung innerlicher Seelenzustände hat sie, obwohl schon in konkreterer, mehr malerischer Form, mit dem Streichquartett, das volle Heraustreten, jedoch mit mehr Tiefe und Intensität, mit dem Konzert gemein, daher die Gliederung in die drei oder vier Sätze auch für sie ihre Geltung behält. Sie kann sich ebendeswegen auch bald der einen, bald der andern Seite mehr zuneigen, sie kann das eine Mal (mit „einfachem Orchester") mehr quartettartig, das andere Mal mehr konzertmäßig verfahren, obwohl im ersten Falle die symphonische Kraft kleiner ist, im zweiten der Gehalt leicht notleidet. Ja innerhalb jeder Symphonie selbst kehren diese Unterschiede wieder; diejenigen ihrer Sätze und Teile der Sätze, in welchen (§ 815, 1) die Zurückziehung des Gefühlslebens in sich, zu innerer Beschaulichkeit, Ruhe usw. zur Darstellung kommt, werden sich immer der Quartett-, die belebteren, schwungreicheren der Konzertmusik verwandter zeigen. Desgleichen werden an die letztere, sowie an den monodischen und den mehrstimmigen Solosatz für Blas- und gemischte Instrumente, solche Partien erinnern, welche die Einzelinstrumente zum Reden kommen lassen, an das Quartett aber

Digitized by Google

diejenigen, in welchen das ganze Orcheſter oder eine einzelne ſeiner Gruppen in engerer Stimmverwebung ſich vernehmen läßt. Hier jedoch iſt der Vergleichungspunkt ein anderer; es tritt nämlich an ihm die univerſelle Formenmannigfaltigkeit der Symphonie hervor, ihre Formenmannigfaltigkeit, durch die ſie eines weit reicheren Inhalts fähig iſt als die übrigen Gattungen. Die Symphonie iſt nicht nur ganz heraustretende Gefühlsmalerei, ſondern auch Malerei des ganzen Gefühlsgebiets; die in ihr vereinigten Klangfarben und die ihr möglichen Tonkombinationen klingen ſo klar und charakteriſtiſch an die ſämtlichen Erregungsarten, Stimmungskreiſe und Empfindungsgebiete des Seelenlebens an, daß ſie dieſelben vollſtändig zu erſchöpfen, ſie für ſich oder in größerer Vereinigung zu ſchildern vermag, Es ergibt ſich hiemit für die Symphonie eine ähnliche, jedoch mehrgliedrige Einteilung wie für die Ouvertüre. Sie iſt einmal *lyriſche Symphonie*, ſie ſtellt einen Wechſel, Kontraſt und Fortgang verſchiedener Stimmungen dar, die das Gefühl nach der Seite entweder der Luſt und der Unluſt, oder der Erhebung und der Ruhe, des freudig-kräftigen Aufſchwungs und der Sammlung in ſich ſelbſt, der Begeiſterung und der Rückkehr zu ſinniger Betrachtung nacheinander affiziert zeigen; ſie hat in dieſem Falle weniger charakteriſtiſche Färbung, weniger intenſive Ergriffenheit, ſie geht nur aus auf klares und ausdrucksvolles Wiedergeben der Stimmungen; ſie zerfällt jedoch ſchon innerhalb dieſes Gebietes gleich wieder in zwei Unterarten, je nachdem ihre Lyrik (wie bei Haydn) eine einfachere, dem Stimmungscharakter des Liedes und ſonſtiger gemütlicher Muſik ſich annähernde Bewegtheit der Empfindung oder (wie bei Mozart) eine bereits wärmere, tiefergehende, großartigere, pathetiſchere Erregung des Gefühls iſt. Eine zweite Form iſt die *epiſch-lyriſche, maleriſche Symphonie*; ſie ſtellt nicht bloß Stimmungswechſel, ſondern eine Gefühlserregtheit von qualitativ beſtimmter Art und Äußerungsweiſe dar, ſie malt Naturempfindungen, ſie malt Gefühle, von denen das Menſchenleben ſich bewegt zeigt, ſoziale Gefühle, wie ſie bei Einzelnen oder größern Maſſen nach verſchiedenen Richtungen, der Freude oder des Leids, der behaglichen, ſtürmenden Luſt oder des Ernſtes und der Trauer lebendig werden, ſie malt friedliche, ebenſo aber auch kriegeriſche Stimmungen und deren Äußerung, — idylliſche, paſtorale, romantiſche, Freuden- und Tanzſymphonie, elegiſche, Kriegs- und Siegesſymphonie. Anſätze

Digitized by Google

zu ſolchen maleriſchen Schilderungen können auch die kleineru Formen des Quartetts uſw. ausnahmsweiſe nicht ohne Glück verſuchen, aber volle Mittel hat dazu erſt die Symphonie. Natürlich iſt es, daß die einfach-lyriſche und die epiſch-lyriſche Symphonie häufig ineinander verſchmelzen; namentlich gibt dazu der dritte Satz, der Satz in Tanzform, faſt von ſelbſt Anlaß, weil er ſelbſt immer ſchon etwas Maleriſches hat, ſei es nun daß er die Vorſtellung eines wirklichen Tanzes erweckt, oder daß er wenigſtens durch charakteriſtiſchere Stimmungsfarbe, die ihm immer gegeben werden muß, um ihn nicht unbedeutend erſcheinen zu laſſen, über das einfach Lyriſche hinausgeht, dem Idylliſchen, Elegiſchen uſw. ſich annähert (wie z. B. das Trio des Menuetts in Mozarts lyriſcher G-Moll-Symphonie, das dem dunkel gefärbten, kräftig ſchreitenden Mollſatz gegenüber wie eine momentan eröffnete Perſpektive in ein heiter vergnügtes, gemütlich ſich wiegendes Naturdaſein ſich ausnimmt). Die einzelne Symphonie kann auch mehrere jener Stimmungskreiſe vereinigen; ſo tritt in die Behagen und Luſt ſprühende A-Dur-Tanzſymphonie Beethovens mit wunderbarer Wirkung (im zweiten Satz) der Ernſt des Lebens hinein, zuerſt in ſtillem Schritt, aber immer mehr anwachſend, immer ſchmerzlicher anfaſſend, immer rührendere Klagen hervorrufend, bis er endlich noch einmal ſtark aufleuchtend wie eine ſich zurückziehende unheimliche Rieſenfauſt verſchwindet, um dem bewegten Treiben einer Menge wieder Raum zu laſſen, die bald fröhlich hüpfend und lärmend, bald wie in geſchloſſenen Reihen Arm in Arm umherziehend ihr Feſt zu feiern ſcheint, bis Alles in dem großartig bacchantiſchen Eilen und Jagen des letzten Satzes ſich auflöſt. Die Tonmalerei kommt in dieſer Gattung der Symphonie zu der ganzen Berechtigung, die ihr gebührt; die Muſik ſchafft hier Gebilde, die der Phantaſie wie farbenreiche, aber der Klarheit des Umriſſes und daher der eigentlichen Erkennbarkeit entbehrende Geſtalten aus der Wirklichkeit entgegentreten; nirgends iſt es deutlicher als hier, daß die Muſik nie zeichnen, nur malen, nur andeutende Züge geben und ihnen Farbe verleihen kann, daß ſie aber allerdings ſich ſelbſt eines ihrer dankbarſten Gebiete berauben würde, wenn ſie auf die Pracht, Glut und Fülle der Färbung, die ſie hier aufzubieten vermag, Verzicht leiſten müßte. Das tönende Orcheſter iſt das unendlich wahre Bild des aus verſchiedenſten Kräften ſich zuſammenſetzenden, von den verſchiedenſten Stimmungen bewegten Menſchenlebens, ein lebendig die Stimmen

Digitized by Google

gegeneinander führender Orcheſterſatz macht den Komponiſten ſelbſt ohne Abſicht zum Maler einer bewegten Lebensſzene (wofür auch der Inſtrumententanz im Anfang des zweiten Teils des erſten Satzes der großen Mozartſchen C-Dur-Symphonie als Beiſpiel dienen kann); kurz, die Symphonie iſt durch die reicheren und mannigfaltigeren Formen und Farben der Inſtrumentalmuſik weſentlich auf das Charakteriſtiſche, ſomit auf Lebensbilder (höheres Genre) hingewieſen. Die dritte Symphoniegattung iſt die dramatiſch-lyriſche (vgl. S. 229). In ihr kehrt das Subjekt aus der Objektivität in ſich zurück und nimmt, ſtatt von der Außenwelt ſich mit Bildern und Stimmungen erfüllen zu laſſen, wie in der höheren Sonate ſein eigenes Leben, aber nicht dieſe oder jene einzelnen mehr beiher ſpielenden Stimmungen und Stimmungswechſel, wie ſie die lyriſche Symphonie ſchildert, ſondern eine tiefere Stimmung zu ſeinem Gegenſtande, wie ſie teils im Subjekt überhaupt, teils eben in dieſem Individuum durch das Verhältnis zur Wirklichkeit, zum Gang der Dinge erzeugt werden, in welche es ſich hineingeſtellt findet. Dasjenige, um was ſich ſchließlich das ganze Leben mit all ſeinen Strebungen, Hoffnungen, Gefühlen dreht, die Harmonie zwiſchen Subjekt und Objekt, zwiſchen dem Ich und dem Weltlauf, wird hier zum Inhalt der Symphonie, die nun ihre reichen Farben und Mittel dazu verwendet, den ganzen Verlauf der ſo mannigfaltigen, entgegengeſetzten und widerſpruchsvollen, tiefſtgehenden Stimmungen zu malen, welche die Reflexion auf ſein Verhältnis zur Welt, auf das Schickſal im Innerſten des Menſchen hervorruft. Es gibt hier nichts, wozu die Kraft der Symphonie nicht ausreichte; die innerliche Ergriffenheit des Ganzen, die einzelnen Wechſel und Gegenſätze der Stimmungen, der Streit verſchiedener Empfindungen miteinander, das Aufſtreben zu Kraft und Sieg, das Zurückſinken zur Wehmut und Sehnſucht, die abermalige Ermannung und Aufraffung, die Erhebung zu ſeliger, freudenvoller Harmonie des Gemüts mit ſich, mit der Welt und der Menſchheit, das ſind insgeſamt Dinge, welche die höchſte und für ſie in vollkommenſter Weiſe lösbare Aufgabe der Symphonie bilden, wie dies nach Beethovens C- und D-Moll-Symphonien nur einfach geſagt zu werden braucht. Als höchſte Form erſcheint dieſe dramatiſch lyriſche Symphonie auch dadurch, daß ſie die objektive Formenmannigfaltigkeit der Inſtrumentalmuſik einerſeits zu reichſter Entwicklung kommen läßt, andrerſeits

Digitized by Google

aber dieſelbe auch wieder zurückbiegt zum eigentlich Muſikaliſchen, zur unmittelbaren Schilderung des Herzensgefühls; dieſe Art von Symphonie iſt mit aller ihrer dramatiſchen Lebendigkeit doch nur Ein großartiger Gefühlserguß mit derſelben ſich einfach wie ſie iſt gebenden Innigkeit, welche das Weſen der Vokalmuſik ausmacht. Die Inſtrumentalmuſik realiſiert ſich hier nicht bloß nach der Seite ihrer beſondern Eigentümlichkeit, ſondern läßt in ihr zugleich das allgemein Muſikaliſche zur Erſcheinung kommen; mit der dramatiſch-lyriſchen Symphonie ſchließt ſich ſo der ganze weite Umkreis der Muſikformen harmoniſch ab, die Bewegung kehrt wieder in ihren Anfang, zur unmittelbaren Gefühlsmuſik zurück; weitere Formen können nur noch dadurch entſtehen, daß die an der Symphonie in eminenteſter Weiſe zu Tag tretende Befähigung der Inſtrumentalmuſik zu wirkſamer Mitausſprache des Gefühls nach allen ſeinen Richtungen Anlaß zu einer Kombination der Inſtrumente mit der Vokalmuſik gibt, um ſo endlich als Ausdrucksmittel zumal in erſchöpfender Wechſelwirkung zur Anwendung bringen. —

2. Über die *muſikaliſche Konſtruktion der Symphonieſätze* iſt mit Rückſicht auf § 790 hier beizufügen, daß ſie den Aufbau eines größern Satzes aus Motiven eines kurzen Grundthemas, die „*thematiſche Verarbeitung*“ ganz beſonders begünſtigt. Die Mannigfaltigkeit der Kombinationen und Klangfarben iſt hier ſo groß, daß es ſehr gut möglich iſt, das Motiv zu den verſchiedenſten Formen zu entwickeln, in welchen es immer wieder neu, kräftiger, umfang-, farbenreicher oder ebenſo auch zarter, leichter, feiner erſcheint als in der urſprünglichen Geſtalt. Am vollkommenſten wird dieſe Konſtruktion durchgeführt, wenn *ein einziges Motiv* ganz kurzer Art den hervorſtechenden „Hauptgedanken“ des ganzen Satzes oder zunächſt des „erſten Teils“ bildet, indem es durch Wiederholung in mannigfaltigen melodiſchen Hebungen und Wendungen, in wechſelnder harmoniſcher Begleitung, ſowie durch Ausweitung und nachahmende Fortbildung zu verwandten Bewegungen ſich zur Dimenſion einer längern Tonreihe ausdehnt; der Symphonieſatz baut ſich ſo ganz organiſch auf aus einem Keime, der nur was in ihm ſchon enthalten iſt aus ſich hervortreibt in mannigfaltigen Unterſchieden der Geſtaltung, der Kraft, des Umfangs, und doch ſo, daß alle Sproſſen nur Figurationen Einer Grundform ſind, die ſich in ihnen fortwäh-

Digitized by Google

rend verästelt und verzweigt, bis der ganze Baum, groß und umfangreich und desungeachtet nur Vervielfältigung jenes Einen Urtypus, vollendet dasteht. Die Konstruktion des Symphoniesatzes erhält hiedurch eine Einheit des Grundgedankens, einen Charakter schöpferischer Evolution, produktiver Kraft, großartiger Expansion, der gerade für diese das Seelenleben in großartigem Entfaltungs- und Erregungsprozeß darstellende Musikgattung besonders sich eignet, obwohl er beeinträchtigt wird, wenn die Ausführung des Grundmotivs zu hartnäckig systematisch wird und so in eine unschöne Kleinlichkeit gerät. Verwandt mit dieser Art thematischer Verarbeitung ist der in der Form der Nachahmung und der Fuge sich bewegende Symphoniesatz, nur daß im letzteren Falle das Motiv, weil es aus „Thema und Gegensatz" besteht, bereits breiter und daher jene Einfachheit des Gedankens schon nicht mehr vorhanden ist. Wiederum eine andere Art ergibt sich damit, daß ein gleichfalls nicht zu kurzes Thema nicht bloß in andere melodische und harmonische Formen ausgeweitet und übergeführt, sondern auch zerstückt, in Motive geteilt und diese dann zu selbständigen Figuren und Gedanken vergrößert und fortgebildet werden, eine Methode, die sich (wie z. B. im zweiten Teil des ersten Satzes von Beethovens C-Moll-Symphonie) mit der erstgenannten Art, der Evolution aus einfachem Motiv, passend verbindet, aber auch für sich bestehen kann (wie im ersten Satze von Mozarts großer C-Dur-Symphonie); hier ist nicht bloße Expansion, sondern auch Auseinandergehen, Auflösung des Ganzen in Glieder, die sich schließlich selbst wieder zu Einem größeren Ganzen zusammenordnen. Eine Schwierigkeit entsteht bei all diesen Formen thematischer Verarbeitung für den zweiten Teil. Der Anfang des zweiten Teils (der „Mittelsatz") bildet den Höhepunkt des ganzen Satzes, den Kulminationspunkt der Bewegung, und stellt dies naturgemäß dar durch polyphone, verwickeltere Satzbildung aus Elementen des ersten Teils, damit hiedurch eben die Bewegung des ersten Teils in diesen belebtern Bewegungscharakter übergeleitet werde (S. 211, 225); ist nun aber der erste Teil bereits so konstruiert, daß seine Grundelemente kompliziertere Satzbildungen aus sich hervorgetrieben haben, so sind diese eigentlich schon vorweggenommen, und es kann jedenfalls leicht eine Einförmigkeit entstehen, wenn so im zweiten Teil wieder dieselbe Konstruktionsform und damit derselbe Inhalt erscheint wie im ersten. Nur

Digitized by Google

mit großer, kaum überall genügender Kunst überwand Beethoven diese Schwierigkeit im ersten Satz seiner C-Moll-Symphonie; es bietet sich aber ein von Mozart im ersten Satz der schon erwähnten C-Dur-Symphonie mit Glück betretener Ausweg dar; es kann dem ersten Teil ein kurzer, das Ganze passend abschließender, seine Bewegtheit charakteristisch rekapitulierender Schlußgedanke gegeben und dann dieser zum Thema des „Mittelsatzes" gemacht, in diesem weiter ausgeführt werden; der Symphoniesatz erhält so zwar eine Trias von Hauptgedanken, aber hiemit auch mehr Mannigfaltigkeit, der Einheit unbeschadet, wenn nur der dritte Gedanke innerlich mit den übrigen eng zusammengehört. Ähnlich ist das Verfahren Mozarts in dem Andante der kleinern C-Dur-Symphonie; hier kommt am Anfang des zweiten Teils ein neuer Nebengedanke hinzu, ein kräftiger, zuerst im Baß auftretender Tongang, der anfänglich zu der Weichheit des Hauptgedankens mit seinem Ernste schön kontrastiert, allmählich aber selbst wieder in weichere Formen sich auflöst und so dem Grundcharakter des durch ihn belebter gewordenen Ganzen sich wieder unterordnet. Weiter können die speziellen Formen der Konstruktion hier nicht verfolgt werden, und es ist ja von selbst klar, daß hier ein großer Spielraum gelassen ist, indem es in der Hauptsache nicht auf Identität, Gleichlaut der Teile des Ganzen, sondern auf ihre innere Wahlverwandtschaft ankommt. Auch in Bezug auf die musikalische Gedankenfolge hat das aggregierende, anreihende Prinzip (S. 229) neben dem strenger einheitlichen sein Recht, wie die episch ins Breite malende Symphonie neben der einfach lyrischen und neben der in sich konzentriertern dramatischen. — Der „zweite Hauptgedanke" des Symphoniesatzes (§ 790) wird auch durch die strengste thematische Verarbeitung nicht ausgeschlossen. Namentlich im ersten Satze kann er nicht fehlen; die diesem eigene Bewegtheit soll nicht nur in mannigfaltigerer Form sich aussprechen, als es der Fall wäre, wenn der ganze Satz nur die einförmige Entwicklung Eines Gedankens bildete, sondern sie muß schon deswegen „zweiteilig" auftreten, damit durch das Hinführen des ersten Hauptgedankens zu dem zweiten, melodisch, harmonisch, rhythmisch von ihm verschiedenen Hauptgedanken ein höherer Rhythmus, eine wirkliche Voranbewegung, ein Fortgang zu neuer, durch das Vorhergehende hervorgerufener Richtung und Farbe der Gefühlserregung ins Ganze hereinkomme; nur wenn dies der Fall ist, steht das Ganze nicht als

Digitized by Google

Aggregat von Gedanken da, die mehr oder weniger gleichgültig gegeneinander sind, sondern als ein lebendig sich Bewegendes, in welchem ein Fortschritt ist von Ursache zu Wirkung, von Motiv zu Resultat, und welches eben hiedurch, daß in ihm Ein Gefühl, Eine Erregung (erster Hauptgedanke) ein zweites, drittes hervorruft, Bild des Gefühlslebens ist, dieses unendlichen Ineinanders von Empfindungen, Erregungen, deren jede wieder Anlaß und Motiv neuer Empfindungen ist usf. Die musikalische Komposition ist nun allerdings genötigt, aus dieser Unendlichkeit von Erregungen eine einzelne Hauptstimmung und ihren Verlauf herauszugreifen, aber die Symphonie und der einzelne Symphoniesatz entwirft doch diese Stimmungsbilder schon in einem so großen Maßstabe, daß jenes Moment des Fortgangs von Ursache zu Wirkung, von Motiv zu Resultat in ihm nicht fehlen darf. Dies wird noch bestimmter erhellen, wenn wir mit Rücksicht auf die früher den einzelnen Sätzen der Symphonie zugewiesene Stellung und unter Zurückgehen auf die psychologische Begründung jenes „Fortgangs" uns genauere Rechenschaft darüber geben, wie hier die Musik verfahren muß, und warum uns das Übergehen von Einem Hauptgedanken zu einem zweiten, wie wir es gewöhnlich hören, so durchaus natürlich und befriedigend erscheint. Der erste Allegrosatz ist (§ 815, 1) ein erregter, kräftig belebter; je mehr dies der Fall, je unruhiger und gespannter die Erregung ist, mit der er gleich oder nach vorbereitenden kleinern Sätzen beginnt, je mehr sie sich sodann gesteigert, erbreitert und verdichtet hat, desto mehr ist zu erwarten, daß das Gemüt aus ihr wieder zu sich selbst kommt, zurückblickt, der Stimmung sich bewußt wird, in welche es durch jene erste Erregung versetzt ist; der Affekt, die Unruhe, die heftige Schmerzergriffenheit, der Aufschwung, die Begeisterung usw., hinterläßt eine Stimmung, ein Gefühl, in welchem das Gemüt eben empfindet, wie ihm in Folge des Affekts usw. übel oder wohl zu Mute ist, oder führt er zu einem neuen, in der Regel jedoch gefaßteren, weniger unruhigen Affekt hinüber, der aus ihm selbst psychologisch sich ergibt, z. B. die Schmerzergriffenheit zur Sehnsucht nach Freiheit usf.; das menschliche Gefühlsleben strömt, weil es ein bewußtes ist, nicht mechanisch uno tenore fort, sondern es ist Prozeß, in welchem aus der Affektion, welcher das Gemüt zunächst hingegeben ist, etwas Neues, ein ruhigeres, gesammelteres Gefühl des Zustands, in den die Affektion das Ich versetzt, sich entwickelt; das Ich nimmt

Digitized by Google

ſich aus der einſeitigen Erregtheit, durch die es affiziert war, in ſich zurück, wird ſeiner ſelbſt wieder inne, es ſtellt dem das Bewußtſein aus ſich herausreißenden Affekt immer wieder das Gefühl gegenüber, in welchem es wieder rein bei ſich iſt, aus welchem aber ebenſo neue Affekte ſich wieder entwickeln können. Auch kann der erſte Affekt wieder in den Vordergrund des Gefühlslebens treten, wieder Meiſter werden, ſich verſtärken, gerade weil er zurückgedrängt war und noch nicht ganz durchgekämpft iſt — dieſen Höhepunkt hat der den zweiten Teil eröffnende „Mittelſatz" darzuſtellen; — aber ganz allein kann er nicht dominieren, das wäre ungeiſtig, und darum läßt die Symphonie (wie auch Sonate, Quartett uſw., für welche dies Alles gleichfalls gilt) den erſten bewegten Hauptgedanken fortführen zu einem zweiten, der innerhalb des einzelnen Symphonieſatzes eine ähnliche Stellung einnimmt, wie das Andante oder Adagio innerhalb der ganzen Symphonie; es iſt mehr Ruhe, Sammlung, Zuſtändlichkeit, Klarheit und daher auch mehr melodiöſe Helligkeit in ihm, aber allerdings eine Ruhe, die hier noch der Erregtheit untergeordnet bleibt und erſt im Andante ganz für ſich hervortritt. Auch das Andante, wenn es gedankenvoller iſt und nicht etwa leichtes Rondo oder Variationsſtück iſt, führt die Tonbewegung von einer Empfindung zur andern fort, welche Reſultat der erſtern iſt; ein Gefühl gebiert immer ein zweites, weil jedes Gefühl ein Zuſtand iſt, deſſen Verhältnis zum ganzen Leben und Sein der Ichheit abermals für ſie Urſache und Gegenſtand eigenen weiteren Fühlens wird. Selbſt der Tanzſatz zeigt keine blinde, taumelnde Erregtheit, er brauſt zuerſt voll und unruhig einher, aber er erweicht und ſammelt ſich im Trio, obwohl er deſſen nicht notwendig bedarf, wenn er ſelbſt ſchon ernſtern Ton und Charakter angenommen hat. Der Schlußſatz, wenn er einfacherer Natur iſt (§ 815, 1), kann die Gliederung in zwei gleich wichtige Hauptgedanken am eheſten entbehren, weil in ihm die Gefühlserregtheit bereits in dem Stadium der Vereinfachung, der leichter, gegenſatzloſer werdenden Bewegtheit angekommen iſt, er kann ſich mit der Rondoform begnügen, wogegen der konkretere Schlußſatz, in welchem noch einmal Erregung, Streben und Kampf auf den Schauplatz tritt, den zweiten Hauptgedanken wiederum weſentlicher bedarf, um an ihm ein Element beruhigterer Bewegung zu haben, das vom Ganzen den Charakter einſeitiger Erregtheit ferne hält. Muſikaliſch kann freilich der zweite Hauptgedanke auch ganz oder

Digitized by Google

teilweise aus Elementen des ersten, des Hauptmotivs, herausgebildet sein, aber es tut dies dem entschiedenen Kontrast, in welchem er zum ersten Gedanken steht, und der Bedeutung, die er hiemit im Ganzen hat, keinen Eintrag, wie dies namentlich an dem Beispiel des zweiten Hauptgedankens im ersten Satz der C-Moll-Symphonie so klar ersichtlich ist. Warum er in der Regel melodischer, figurenärmer, durchsichtiger, liedartiger ist als der alle Orchesterkräfte in Bewegung setzende erste Gedanke mit seinen Nebensätzen, ergibt sich von selbst aus seinem Zweck und Charakter; er verhält sich zu jenem wie die Melodie zu undurchsichtigeren Harmoniegeweben (S. 179), die Tonbewegung öffnet, erhellt, vereinfacht sich in ihm, und daher finden namentlich auch die Soloinstrumente, besonders die weichern Blasorgane, eben an diesem Orte hauptsächlich ihre charakteristische Verwendung. — Die speziellere Gliederung der Hauptsätze, z. B. das Gesetz, daß ein Hauptsatz die Teilung in zwei Hauptgedanken innerhalb seiner selbst abbildlich wiederholen kann, muß die Ästhetik der Musikwissenschaft überlassen; wie in der rhythmischen, so kann auch in der Gedankengliederung eine Vielfachheit symmetrischer Subsumtion kleinerer Teile unter größere stattfinden, die genauer aprioriſcher Bestimmung nicht unterliegt und nur an der Forderung ihre Grenze hat, daß das Ganze dadurch nicht in zu viele kleine Teile und Teile von Teilen zerstückelt werde. Auch die Lehre von den (schon früher mehrfach berührten) fortleitenden Neben- und Zwischen-, sowie von den Schlußsätzen sowohl der großen Sätze als der Teile und ihrer Hauptabschnitte ist zu spezieller Natur; alles Einzelne in ihr beruht auf denselben Gesetzen der Gliederung der Reihen, des fließenden Fortgangs, des Bewegungsrhythmus, welche für die ganze musikalische Komposition maßgebend sind.

Die durch gegebene Zwecke hervorgerufenen oder ganz freien Phantasieformen, Etüde, Notturno (Serenade), Capriccio, Divertissement, größere Phantasie (S. 226) können allesamt Schönes, Charakteristisches, Großartiges leisten, sie sind, die eigentliche Etüde abgerechnet, Zier- und Prachtblumen in dem reichen Garten der Musik, welche neben ihren kraft- und saftvollern Produkten edlern und strengern Stils immerhin so viel Raum als ihnen beliebt einnehmen mögen, wenn sie nur das Feld nicht allein behaupten wollen; sie sind eine Poesie der Musik, zu welcher die musikalische Phantasie hinstrebt,

Digitized by Google

um sich in ihrer reinen Freiheit zu haben, mit welcher sie aber eben darum auch bereits an der Grenze ihres Kunstgebietes angekommen ist.

γ. Vokal- und Instrumentalmusik in Einheit und Wechselwirkung.

§ 817

Die beiden Hauptgattungen treten naturgemäß zu einer Verbindung ihrer beiderseitigen Wirkungen zusammen, da der einfache Gefühlserguß der Vokalmusik in der konkreten Gefühlsmalerei der Instrumentalmusik ganz von selbst seine Verstärkung und belebende Vermannigfaltigung findet, wie hinwiederum der Formenreichtum der letzteren zu vollständiger Verwendung und allseitiger Entwicklung, sowie zur Erfüllung mit ganz bestimmtem Inhalt nur gelangt, wenn sie sich auch zu gesangbegleitender Musik ausbildet und zur musikalischen Darstellung des konkreteren Empfindungsinhalts, wie er der Gesangsmusik durch das zu Grund gelegte Wort zusteht, ihrerseits mitwirkt.

Daß der Gesang in dem Kraft- und Formenreichtum der Instrumentalmusik eine Ergänzung, eine Verstärkung und Belebung des Ausdrucks, einen sympathetischen Wiederhall nicht nur findet, sondern auch sucht, sobald er aus der Sphäre rein in sich seiender Subjektivität (im unbegleiteten Liede) und in sich vertiefter Idealität (in der heiligen Musik) zu vollerer, kräftigerer, lebendigerer Äußerung, zu ausgesprochener Selbstmitteilung des Gefühls heraustritt, bedarf nach früher Erörtertem keiner Ausführung mehr. Ebenso klar ist, daß die Instrumentalmusik, wie sie durch Begleitung des Tanzes und Marsches, durch Eröffnung des Dramas ihr Gebiet erweitert und gerade hier zu ganz besonders charakteristischer Tonmalerei Stoff erhält, so auch durch Gesangsbegleitung ihre Formenmannigfaltigkeit weiter ausbilden und konkretern Gehalt gewinnen kann, als wenn sie bloß innerhalb ihrer selbst verharren und aus ihrer nach der Seite des Inhalts doch immer

Digitized by Google

gestaltlos unbestimmten Sphäre gar nicht heraustreten wollte. Wer bloß reine Instrumentalmusik will, muß auch jene Formen, in welchen sie begleitend zu Handlungen sich hinzugesellt (Marsch usw.), verwerfen; wer aber diese Formen, aus denen die Instrumentalmusik sich herangebildet und in welchen sie jederzeit die reichsten und charakteristischsten Wirkungen hervorgebracht hat, nicht als Mißbildungen, sondern als naturgemäße Gattungen betrachtet, in denen die Instrumentalmusik eine ihr nicht aufgedrängte, sondern in ihrem eigenen Wesen liegende Befähigung zur Begleitung ausübt und glänzend beurkundet, der kann auch in gesangbegleitender Instrumentalmusik keinen Widerspruch finden; gerade weil sie weit formenreicher ist als der Gesang, kann sie auch die Form der Begleitungsmusik annehmen, die ihr Gelegenheit zu neuer Verwendung ihrer Mittel, zu neuen Bewegungen und Stellungen und zugleich Aufforderung zum Streben nach einer charakteristischen Inhaltsbestimmtheit bietet, durch welches sie selbst nur gewinnen und sich bereichern kann. Die Unterordnung, in welche sie sich (§ 798) bei diesem Bunde mit der Gesangsmusik begeben muß, läßt ihr immer noch Raum genug zu schöner Entfaltung ihres eigenen Wesens und wird reichlich aufgewogen durch die erhöhte Pracht und Kraft, in welcher sie gerade in der Vereinigung prangt vermöge des mittelst dieser entstehenden Kontrastes zwischen der Einfachheit des Gesangs und der Klang- und Farbenfülle des Instrumentenchors. Ja sie gewinnt darin selbst ein neues Leben, eine ihr erst in dieser Vereinigung erwachsende Funktion, die Funktion nicht nur verstärkender und vermannigfaltigender, sondern auch sympathetisch mitgehender, den teilnehmenden Widerklang, den das subjektive Gefühl in der objektiven Welt außer ihm findet, darstellender Begleitung (§ 812). In Konzert und Symphonie konnte dies doch nur unvollkommen, uneigentlich (symbolisch) geschehen, weil hier den von andern Instrumenten umspielten und beantworteten Hauptstimmen das klare, scharfe Gepräge eines einer objektiven Welt gegenüberstehenden Subjektiven fehlte; dieses entsteht erst dann, wenn subjektive und objektive Musik einander wirklich gegenübertreten, wie es da der Fall ist, wo ein der Menschenbrust selbst entsteigender Gesang von Instrumenten begleitet wird, welche nichts Anderes sind als äußere, von außenher tönende und somit eben die Sympathie einer Außenwelt mit dem Subjekt darstellende Naturobjekte.

Digitized by Google

§ 818

Die Vereinigung beider Gattungen ermöglicht Tonwerke größeren Umfangs und Stils, belebterer und schärferer Charakterisierung, als die einzelne Gattung für sich sie hervorbringen könnte, Tonwerke, welche nicht einzelne Empfindungen und Stimmungen, sondern eine in sich abgeschlossene Reihe von Gefühlen schildern, die sich an ein dem Bewußtsein vorschwebendes Ganzes objektiver Anschauung, Geschichte, Handlung knüpfen, oder aus einer solchen als in ihr enthalten ihm entgegentreten. Mit Werken dieser Art realisiert die Komposition eine Aufgabe, welche durch das eigenste Wesen der Musik selbst vorgezeichnet ist, und durch deren Lösung sie erst zu ihrer vollständigen Entfaltung gelangt.

Größere Tonwerke sind der Instrumentalmusik unmöglich wegen ihres Mangels an anschaulicher Inhaltsbestimmtheit, ebenso aber auch der Vokalmusik wegen ihrer Einfachheit, die bei weiterer Ausdehnung zur Einförmigkeit würde; anschaulichen Inhalt hat der Gesangtext, mannigfaltigere Formbelebung und schärfere Ausdrucksmittel der Instrumentenchor zu liefern. Findet sich dies Beides zusammen, so ist das „Tonwerk" (§ 786, 2) möglich. Es wäre schlimm für die Musik, wenn sie sich auf „Tonstücke" beschränken müßte; in ihrem Wesen liegt es, allerdings mit Hülfe eines bestimmteren Inhalt und größern Zusammenhang leihenden Textes, nicht nur einzelne Tonbilder und Tongemälde, sondern auch Reihen von solchen zu geben, die zusammen Ein umfassendes Ganzes bilden; sie strebt nach Totalität, Entwicklung weit mehr als die bildenden Künste, weil die Fixierung eines einzelnen Gebildes in schlechthin konkreter sinnlicher Erscheinung ihr nicht in dem für sich befriedigenden Grade der Vollkommenheit wie jenen zusteht, und weil ihr Stoff einmal kein anderer ist als der unendlich bewegliche, unruhige, in unaufhaltsamem Fortschritt begriffene, sich selbst stets neu gebärende Prozeß des Gefühlslebens; sie ist nicht bloß Bild, sondern Reihe von Bildern und kommt erst damit zu voller Verwirklichung ihrer selbst, daß sie dieses ist, daß sie sich zu einer Folge von Stimmungsbildern entfaltet, welche durch die Verhältnisse des

Digitized by Google

Kontrastes, der Motivierung, des fortschreitenden, auf und ab wogenden Bewegungsrhythmus unter sich zusammengehalten Ein größeres Ganzes konstituieren. Sodann zerfällt ja auch das Gefühlsleben selbst gar nicht bloß in eine Unzahl einzelner lediglich subjektiver, einander zwar bedingender, aber dem Inhalte nach heterogener, nur durch die Individualität, an der sie haften, äußerlich zur Einheit einer Reihe zusammengehaltener Empfindungen; im Gegenteil, über jenes unendliche Chaos wechselnder, singulärer, zufälliger idiopathischer Einzelempfindungen heben sich Gefühle tieferen, höheren, weitergreifenden Gehalts und Interesses, sympathetische Gefühle, Empfindungen religiöser, ethischer, allgemein-menschlicher (gemütlicher) Natur empor, welche an großen, allgemein bedeutsamen, für das menschliche Gemüt als solches wichtigen, die Sympathie der Menschenbrust überhaupt erregenden Gegenständen, Ereignissen, Anschauungen ihr Objekt haben, und diese Art von Gefühlen ist nun nicht bloß beschränkt auf jene unmittelbareren, selbst wieder subjektiveren Stimmungen der Andacht, der Demut, der Begeisterung, welche wir bei der Betrachtung der kirchlichen Musik kennen lernten, sondern sie erstreckt sich weiter, sie geht fort zu einer fühlenden Betrachtung *ganzer Reihen von Ereignissen oder von Anschauungen*, welche religiöse, ethische, gemütliche Bedeutung für die Subjektivität haben, zu der fühlenden Betrachtung bedeutungsvoller Ereignisse und Anschauungen, welche selbst so inhalt- und umfangreich sind, daß sie nicht innerhalb des engen Raumes des Psalms, der Motette, der Messe, des Lieds, der Ballade usf. befaßt werden können, sondern sich ausdehnen zu einem großen zusammenhängenden Ganzen, zu einem „Zyklus" von Begebenheiten und Vorstellungen, der in dieser seiner ganzen Ausdehnung Gegenstand des Gefühls ist, vom Gefühl des Anschauenden lebendig empfunden wird und so eine seinem objektiven Inhalt entsprechende große Reihenfolge von Gefühlen, einen Zyklus von subjektiven Gefühlen *in ihm* erregt. Auch Gefühle dieser Art fallen unter das Gebiet der Musik, sie werden, wie alles Gefühl, erst durch sie recht lebendig, und sie gewähren andrerseits ihr den edelsten und zugleich umfassendsten Stoff, der überhaupt denkbar ist, der aber eben wegen seines weiteren Umfangs Fixierung der Gefühle in andeutendem Worte, also Vokal-, und wegen seiner konkreteren, objektiver entwickelten Natur lebendigere, farbenreichere Charakteristik, also Instrumentalmusik

Digitized by Google

verlangt. Ein zweiter Grund, der die Musik zu größern Tonwerken forttreibt (und der mit dem vorigen zusammen zugleich bereits die Grundlage der Gliederung dieses ganzen Musikzweiges abgibt) ist folgender. Zusammenhängende „Gefühlszyklen" (um diesen bezeichnendsten Ausdruck beizubehalten) bilden sich auch dadurch, daß jede größere Folge von *Begebenheiten und Aktionen*, jede „Geschichte" und „Handlung", die nicht ganz äußerlicher, zufälliger, mechanischer, bedeutungsloser Art ist, ihrer subjektiven Seite nach nichts Anderes ist als eine Reihenfolge von „passiven und aktiven" Gefühlen (§ 814), welche durch das Geschehende bedingt sind und das Geschehen selbst bedingen. Eine in der Sphäre bewußter, empfindender, wollender Wesen vor sich gehende, eben mit ihnen zu tun habende Geschichte löst sich psychologisch betrachtet auf in eine Reihe von Zuständen, Affektionen, Gefühlen, welche in den Beteiligten hervorgebracht werden oder sie, soweit sie mithandeln, zu diesem Handeln bestimmen; dasselbe ist bei einer Handlung der Fall, nur daß hier die zum Handeln bestimmenden aktiven Gefühle, Affekte, Leidenschaften, Strebungen stärker und mit mehr Bedeutung hervortreten als bei der bloßen Geschichte, indem eigentlich sie den Kern des Ganzen ausmachen. So entstehen mithin *objektive* Gefühlszyklen, Reihen von Gefühlen nicht des anschauenden Subjekts, sondern der bei der angeschauten Geschichte oder Handlung beteiligten *Personen*, und diese objektiven Gefühlsreihen kann natürlich die Musik ebensogut als jene noch subjektivern musikalisch darstellen, denn es macht für sie nichts aus, ob sie der subjektiven Stimmung des fühlenden und sein Gefühl in Tönen aussprechen wollenden Subjekts selbst einen Ausdruck zu geben, oder ob sie Stimmungen leidender und handelnder Personen, denen das Subjekt bloß zusieht, zu schildern hat, wenn nur diese Stimmungen musikalisch darstellbar und zugleich ihrem Gehalte nach von der Art sind, daß der Wunsch sie auch in Musik zu hören, einen musikalischen Eindruck von ihnen zu empfangen wirklich entstehen kann. Ja die Musik erhält hiemit ein ganz besonders fruchtbares Gebiet; in „Geschichte" und „Handlung" werden die Gefühle, weil hier verschiedene Individuen durch reale Ereignisse affiziert werden, weil sie das Erregendste, Schwerste, Schmerzlichste, Furchtbarste erleiden, zu den verschiedenartigsten, heftigsten, extremsten Affekten und Leidenschaften hingetrieben werden können, kurz, weil hier Individuen in das Leben

Digitized by Google

und seine Einwirkungen und Konflikte mitten hineinversetzt sind, dergestalt intensiv, innig, tief, durchgreifend, kurz dergestalt dramatisch bewegt und dergestalt mannigfaltig und individuell, oder sie nehmen hier so starke und so konkrete F ä r b u n g e n an, daß die Musik, sobald sie nur einigermaßen ihrer dynamischen und qualitativen Ausdrucksmittel bewußt und Herr geworden ist, dieses Gebiet als ihre eigentlichste Sphäre ergreifen und anbauen muß, was sie aber wiederum nur tun kann durch Fixierung des darzustellenden Gefühlszyklus (der Geschichte oder Handlung) in bestimmtem Wortinhalt und durch Verwendung der drastischen Kräfte und malerischen Formen der Instrumente, welche für den Ausdruck, sowie schon für die bei längeren Kompositionen erforderliche Mannigfaltigkeit, unentbehrlich sind. Diese musikalische Vergegenständlichung des einer Geschichte oder Handlung immanenten Gefühlsgehalts wird aber noch weiter führen; die Teilnahme an demselben, welche dazu treibt, ihn auch musikalisch dargestellt haben zu wollen, wird bald auch den Wunsch hervorrufen, die Geschichte und insbesondere die Handlung, weil in letzterer die Aktivität der Personen den Schwerpunkt bildet, nicht bloß zu hören, sondern auch zu sehen; die Sänger, welche sich bereits dazu verstanden haben, die Helden, deren Taten und Leiden sie singen, musikalisch vorzustellen, werden es auch dramatisch zu tun sich nicht lange weigern, sie werden singende Schauspieler werden und als solche, akkompagniert von den Choristen und Solisten des Orchesters, die Handlungen und Geschicke, die Empfindungen und Affekte der vorgestellten Persönlichkeiten so ganz unmittelbar und in solcher Verbindung des mimischen Ausdrucks mit dem musikalischen darstellen, daß dieser letztere, um den es hier in erster Linie zu tun ist, dadurch an Klarheit und Leben unendlich gewinnen muß. Die Fähigkeit und der Beruf der Musik zu größern Tonwerken von einer Tiefe, Kraft und Schönheit der Wirkung, welche ihr gewiß wohl ansteht und dem, was sie auf andern Gebieten leistet, gewiß nicht nachgesetzt werden kann, ist hiemit erwiesen; es ist gezeigt, daß es nicht eine Verirrung, wie der Purismus behauptet, sondern der folgerechte Fortschritt zu einer ihr Wesen erst vollständig realisierenden Kunstform ist, wenn sie zur Geschichte und zum Drama fortgeht, und es kann sich daher weiter nur um Betrachtung der spezielleren Gestaltungen dieser Kunstform handeln. — Ein untergeordneter, aber nicht unwichtiger Punkt, den die obige Erörterung noch

Digitized by Google

bei Seite lassen mußte, ist der, daß die Musik auch Mittel hat, Ereignisse (z. B. Sturm, Erdbeben, sanftes Wogen, Säuseln usf.) und einzelne Aktionen (z. B. Angriff, Marsch, Kampf, Verwirrung, Flucht, Getümmel, Tanz usf.) mit einem charakteristischen, ihren Eindruck auf Phantasie und Empfindung (ihren Stimmungsgehalt) malenden Ausdruck begleitend hervorzuheben; auch diese Seite der Musik, die Tonmalerei, kann erst dann zu voller und zu künstlerisch berechtigter Entwicklung gelangen, wenn sie zu einer durch den Wortausdruck oder die szenische Darstellung klar veranschaulichten Begebenheit oder Handlung hinzutritt und so selbst klar und deutlich wird (s. S. 234); die Musik müßte auf eine große Zahl der ihr eigentümlichsten Tonwirkungen verzichten, wenn sie nicht zu Werken fortginge, in welchen sie Gelegenheit erhält objektiven Ereignissen, Zuständen, Begebenheiten, Aktionen, Bewegungen musikalischen Ausdruck zu verleihen und dadurch zugleich die Veranschaulichung der Stimmungen und Gefühle zu verstärken, die an jene Ereignisse usw. sich anknüpfen und deren Darstellung für sie allerdings die Hauptsache bleibt.

§ 819

Das Tonwerk, welches (§ 818) den einer objektiven Anschauung, Geschichte oder Handlung immanenten Gefühlsgehalt musikalisch wiedergibt, ist zunächst, wie alle Musik, ursprünglich, lyrisch (d. h. noch ohne dramatische Darstellung), aber es ist bereits episch-lyrisch, weil es die musikalische Darstellung der an ein bestimmtes objektives Sein oder Geschehen sich knüpfenden oder in ihm zu Tage tretenden Reihen von Stimmungen und Gefühlen bezweckt. Dieses episch-lyrische Tonwerk kann in dreierlei Hauptformen erscheinen. Es ist 1. vorherrschend lyrisch, indem die Aussprache der für das anschauende Subjekt an die Vorstellung eines objektiven Seins oder Geschehens sich knüpfenden Gefühle überwiegt, lyrisches Oratorium. Es ist 2. vorherrschend oder rein episch, indem die Begebenheit oder Handlung ähnlich wie im historischen Liede gesungen, in der Form belebter musikalischer Erzählung eines das Gefühl ansprechenden und

Digitized by Google

ſelbſt eine Reihenfolge von Gefühlen und Stimmungen darſtellenden Geſchehens vorgetragen wird, epiſche Kantate. Es iſt 3. in ſeiner epiſch-lyriſchen Haltung zugleich dramatiſch, indem es die Einzel- und Geſamtperſönlichkeiten, auf die das Ganze Bezug hat und deren Zuſtände und Tätigkeiten, Stimmungen und Empfindungen den Inhalt und Verlauf des Ganzen ſelbſt bilden, in der Form ſelbſtändiger, durch eigene Stimmen und Stimmenganze repräſentierter Individuen neben- und nacheinander auftreten und ihre Gefühle ſelbſt ausſprechen läßt, ſo daß der Gefühlsgehalt des Ganzen in allmählicher Entfaltung dem Subjekt in völlig objektiver Form gegenübergeſtellt wird, epiſch-dramatiſches Oratorium. Streng zu ſondern ſind dieſe drei Hauptformen nicht, da eine ausführlichere Hereinnahme epiſcher Elemente in das lyriſche, lyriſcher in das epiſche und epiſch-dramatiſche Tonwerk unter Umſtänden Jenes zur Belebung der Darſtellung, Dieſes zur Innigkeit des Stimmungsausdrucks weſentlich beitragen kann. Weitere Unterſchiede ergeben ſich aus dem Inhalt, der religiös oder allgemeinerer Art iſt, ſowie daraus, daß er entweder dem Gebiet idealer Anſchauung oder realer Objektivität angehört, welche letztere dann wiederum entweder religiös oder hiſtoriſch oder Lebensbild, Sittenbild (§ 702 ff.) iſt.

Der Paragraph ſucht die ſchwierige, vielbeſprochene Frage über Begriff und Einteilung des Oratoriums und der verwandten Zweige der Muſik zu erledigen. Die Sache iſt im Grund einfach. Das Oratorium beginnt da, wo epiſche Muſik in größerem Maßſtabe (als z. B. in Ballade) in die lyriſche herein-, zu ihr herantritt. Innerhalb religiöſer Muſik bezeichnet namentlich das Stabat mater den Fortgang von lyriſcher zu epiſch-lyriſcher Muſik; in der erſten Strophe bis pertransivit gladius iſt oratorienmäßige Epik, aber ſie wird nicht fortgeſetzt, ſondern geht zur Lyrik teilnehmender Klage und herzinniger Bitte zurück. Wirkliches, aber lyriſches Oratorium ſind Haydns „Worte des Erlöſers am Kreuze“; die

Digitized by Google

Worte treten in objektiver Weise, teils von Einzelstimmen, teils vom Chor vorgetragen, dem anschauenden Subjekt, der Gemeinde gegenüber, deren an die „Worte" sich knüpfende Empfindungen aber dann allerdings den Hauptinhalt der musikalischen Komposition ausmachen. Ebendeswegen weil dieses Lyrische hier das Hauptmoment bildet, ist auf rein epische oder gar dramatische Form bei der Komposition der Worte selbst nicht Bedacht genommen, die Mehrzahl derselben wird einfach, ohne alles erzählende Beiwerk rezitiert, und zwar in Choralform, nicht in Rezitativ- oder Liedform (wie das Gesetz der Dramatik es fordern würde), weil es sich eben nur darum handelt, sie der Gemeinde gegenüberzustellen in einer der Gewichtigkeit, die sie als Mittelpunkt des Ganzen haben, vollkommen entsprechenden (darum chorischen) Form. Das „Ach mich dürstet" wird von einer Solostimme vorgetragen, die aber nicht dramatisch den Sprechenden selbst, sondern nur einen epischen, die Worte dieses Letztern berichtenden Erzähler vorstellt; hier macht sich das epische Moment mehr geltend, wie auch nachher in der instrumentalen Schilderung des Erdbebens, aber nur ganz im Vorübergehen. In umfassenderem Maßstabe tritt das Epische, an einzelnen Punkten („Ja nicht auf das Fest" usw., „Laß ihn kreuzigen" usw.) zum wirklich Dramatischen fortgehend, in das lyrische Oratorium herein in Bachs Passionsmusik. Sie ist der Grundtendenz nach lyrisch, Betrachtung der Leiden Christi, an die sich überall sogleich das Aussprechen der Gefühle des Subjekts, der Gemeinde anschließt, die für sie sich an jenes Leiden knüpfen; aber sie läßt auch der epischen und dramatischen Schilderung in epischen Rezitativen und dramatischen Chören so weiten Raum, daß sie eigentlich alle drei Formen des Oratoriums in sich vereinigt. Nicht so großen aber gleichfalls sehr bedeutenden Umfang hat das Epische in Händels Messias. Die Anlage ist hier die: einzelne der Geschichte und Handlung gleichsam während ihres Verlaufes zuschauende Stimmen erzählen dieselbe nach ihren einzelnen Momenten einem zuhörenden, idealen, die Gemeinde repräsentierenden Chor, jedoch so, daß die Erzählung nicht in die epische Breite des Tatsächlichen eingeht, sondern die innere Bedeutung desselben überall als Hauptsache behandelt; dieser erzählenden Schilderung, die im dritten Teil („Merkt auf, ich sag' ein geheimes Wort") auch zu lehrhafter Ansprache übergeht, antwortet der Chor, bald vollstimmig (d. h. auch musikalisch als Chor),

Digitized by Google

bald nur durch Quartett, bald auch bloß durch Einzelstimmen sich aussprechend (z. B. in der Arie „Ist Gott für uns"), indem er seine Gefühle darlegt, wie sie an die einzelnen Momente der Handlung sich knüpfen. Einmal tritt auch ein dramatischer Chor ein („Er trauete Gott"), der eigentlich zu vereinzelt neben den sonst fast durchaus lyrischen Chören dasteht und daher ins Ganze nicht recht paßt. Aus dem über diese beiden Oratorien Gesagten geht zugleich hervor, daß die Vereinigung der drei Gattungen, namentlich des Epischen und Lyrischen (obwohl Verfehltes dabei mit unterlaufen kann), nicht unerlaubt, sondern je nach Anlage des Ganzen sehr wirksam ist. Je reicher das Objektive sich entwickelt, je ausdrucksvoller es dargestellt wird, desto mehr gewinnt auch das subjektiv Lyrische an Entwicklung, Farbe und Ausdruck; dem bloß lyrischen Oratorium fehlt es an konkreter Schilderung und daher auch an eigentlich konkreter Gefühlsfärbung. — Rein episch, höchstens mit lyrischen Beigaben (z. B. Schlußsätzen) ist die (epische) Kantate, wie z. B. Händels Alexanderfest. Eine Begebenheit oder Handlung, das Einzelne, was die in ihr auftretenden Personen reden und tun, wird von zuschauenden Persönlichkeiten der Reihe nach erzählt; weder ein der Handlung gegenübertretender Chor ist da, noch treten die Personen der Handlung selbstredend auf. Aber — und hierauf beruht der Unterschied der „Kantate" von Lied, Ballade usw. — die Handlung soll doch in größerem Stil, in der Form des Tonwerks, nicht des bloßen Stücks, objektiv veranschaulicht, sie soll dem Hörer geschildert werden mit allen musikalischen Mitteln, welche aufgeboten werden können, um ihr inneres Leben, die in ihr immanenten, in ihr spielenden und wirksamen Gefühle, Affekte usw. in voller Objektivität, in kräftigem Heraustreten zu veranschaulichen, und daher erzählt nicht bloß Eine Stimme (nicht bloß ein Balladensänger), sondern die Erzählung verteilt sich (wie bei der größern lyrischen Kantate § 804 die Aussprache der Gefühle) an verschiedene musikalische Persönlichkeiten, an Rezitativ- und Arienstimmen, an Terzette, Chöre usw., je nachdem das einzelne Moment der Handlung durch seinen Inhalt mehr für den einfacheren Solo- oder für den gewichtigeren, nachdrücklicheren Ensemblevortrag sich eignet; bedeutsam verwickelte Momente, z. B. solche, in welchen Reden oder Handlungen einer Mehrheit, einer Kriegertruppe oder dergleichen, erzählt werden, teilt der Komponist einem Chore, weniger bedeutende den Einzelstimmen zu. Die Kantate

Digitized by Google

nimmt also in ihrer Stimmenverteilung bereits Rücksicht auf die Persönlichkeiten der Handlung selbst; die singenden Stimmen und Stimmganzen bilden bereits die handelnden oder leidenden Einzel- und Gesamtpersönlichkeiten entsprechend ab, und es ist somit nur noch ein kleiner Schritt zum dramatisch-epischen Oratorium, das ein Drama, nur ohne szenische Darstellung, ist, aber auch lyrische Elemente, z. B. Gesänge eines zuschauenden idealen Chors (wie in Mendelssohns Paulus und am Schlusse des Elias), und ausführlichere epische Rezitationen, sei es nun durch Einzelstimmen (wie die Oper es tut), oder an geeigneten, bedeutsamen Stellen durch Chorstimmen (wie mehrmals im zweiten Teil des Elias) in sich aufnehmen kann, so daß in letzterem Falle das Oratorium gerade wie die Kantate verfährt. Im Ganzen jedoch ist zu raten, daß das dramatisch-epische Oratorium nicht zu viel lyrische Zugaben erhalte, da die Lebendigkeit der Handlung durch zu öftere Unterbrechungen notleidet und so ein erschlaffendes Element in die Komposition hereinkommt. Anders ist es beim lyrischen Oratorium; dieses kann in einzelnen Momenten sich zu dramatischer Objektivierung dessen, was das Subjekt anschaut und mit Empfindung betrachtet, steigern (wie eben bei Bach), damit gewinnt das Werk an Leben und Kraft; aber ein Herabgehen aus dem bewegtern dramatischen in das weichere lyrische Gebiet ist immer mißlich, es wirkt leicht sentimental, abschwächend (im Paulus z. B. ist doch etwas zu viel Lyrisches, zu viel Choral, am Schluß des im ersten Teil so dramatischen Elias auch; Händel hat mit Recht dergleichen nicht in seinen epischen Oratorien, die eben auch darum so ganz aus Einem Guß und von so ungeteilt kräftiger Wirkung sind).

Die weitere Gliederung, religiöses und weltliches, ideales oder real-episches Oratorium, ergibt sich von selbst. Das ideale Oratorium, wie Spohrs Letzte Dinge, das nicht eine Geschichte, sondern eine in episch-dramatischer Form sich darlegende ideale Anschauung zu seinem Inhalte hat, wird am ehesten auf dem Boden der Religion sich bilden, jedoch stets beschränkte Bedeutung haben, weil es der konkreten Bestimmtheit, wie dieser Musikzweig sie fordert, zu sehr entbehrt und daher auch der religiösen Kantate noch zu nahe bleibt. Das real-epische Oratorium kann neben den religiösen auch ethische, heroische, patriotische, weltgeschichtliche, sowie Stoffe aus der unmittelbaren Wirklichkeit des Lebens wählen, Alles mit gleich guter Wirkung,

Digitized by Google

obwohl die Aufgabe immer ſein wird, auch in nicht direkt religiöſen Oratorien ein religiöſes und ethiſches Grundgefühl durchklingen zu laſſen, um dem Ganzen die höhere Weihe tieferen Empfindungsgehalts und innigerer Ergriffenheit zu geben, die es nicht ſo entbehren kann, wie die mehr auf Einzelcharakteriſtik und draſtiſche Wirkung angewieſene Oper. Das Oratorium läßt ſeine Anſchauungen, Begebenheiten, Handlungen und Perſonen noch nicht ſzeniſch zu voller empiriſcher Wirklichkeit heraustreten, es kann ebendarum auch weder zu ſpeziellerer Charakterentwicklung, die erſt bei konkretem Verlauf einer ins Breite ſich exponierenden Handlung anſchaulich wird, noch zu einer ſolchen reicheren Entfaltung der Handlung ſelbſt fortgehen, es erzählt die Handlung bloß und erzählt ſie nur in ihren Hauptmomenten, es läßt die aktiven Perſonen nicht wirklich handeln, ſondern es läßt teils nur Andere ihre Handlungen und den Eindruck derſelben auf ſich berichten, teils ſie ſelbſt bloß die Hauptſtimmungen vortragen, in denen ſie handeln oder in die ſie durch den Gang der Ereigniſſe verſetzt werden, es iſt alſo überall auf das Moment des Gefühles als auf die Hauptſache hingewieſen, ein Oratorium, in welchem dieſes nicht zu voller Entwicklung käme und nicht den Schwerpunkt des Ganzen ausmachte, wäre etwas ſo Trockenes und Unlebendiges, daß es nicht angehört werden könnte, und darum muß es auch einen tieferen, innigeren, d. h. religiös-ethiſchen Gefühlsinhalt haben, in welchem zugleich die in der Handlung auftretenden Einzelgefühle ihre Zuſammenfaſſung zu höherer Einheit erhalten. Die ſchöne Vereinigung des Religiöſen mit Stoffen, die dem Gebiet der unmittelbaren Wirklichkeit entnommen ſind, in Haydns Schöpfung und Jahreszeiten iſt bekannt; dieſe Werke ſind aber zugleich, auch hievon abgeſehen, Hauptbeiſpiele für die Oratorien, welche der Paragraph als Lebens- oder Sittenbilder bezeichnet. Sie ſind nicht mehr eigentliche Geſchichte oder Handlung, aber ſie ſind, wie das Sittenbild überhaupt (§ 702), doch epiſcher Natur, Schilderungen von Begebenheiten und Zuſtänden, an welche ſowohl in dem betrachtenden Subjekt als in den an ihnen beteiligten Perſonen die von dem Tonwerk muſikaliſch objektivierten Empfindungen ſich knüpfen. Beachtenswert iſt, wie in der „Schöpfung" ein Fortgang vom Epiſch-Lyriſchen zum Dramatiſchen ſtattfindet. In den beiden erſten Teilen wird das Schöpfungswerk von einzelnen Engeln und von Chören geſungen, welche zugleich

Digitized by Google

Engelchöre repräsentieren; hier also herrscht, indem die Handlung von zuschauenden Personen, die außerhalb derselben stehen, vorgetragen wird, die Weise der epischen Kantate, allerdings mit dem Unterschiede, daß diese Personen nicht abstrakte Personen (Erzähler), sondern zugleich selbst wenigstens innerlich an der Handlung sich beteiligende, sie mitfühlende und sie daher auch (in den Chören) mit Lobgesängen verherrlichende Individuen sind; vollständig aber beginnt die dramatische Form erst im dritten Teile mit dem ersten Menschenpaare, das hier auf den Schauplatz tritt und die Empfindungen ausspricht, in die es sich durch seinen Eintritt in die göttliche Welt versetzt findet. Der Unterschied der Behandlung war notwendig durch die Natur der Sache; die Schöpfung selbst konnte nicht dramatisch dargestellt werden; ebensowenig aber wäre es passend gewesen, im dritten Teil die episch-rezitierende Form beizubehalten, es mußte vielmehr hier zu der lebendigeren dramatischen fortgegangen werden, wieder ein Beweis, wie auf dem Gebiete des Oratoriums keine strenge Sonderung der Behandlungsarten vorgeschrieben werden kann.

Gesetz ist für das Oratorium, daß die Musik, auch wo der Inhalt religiös erhaben ist, musikalisch schön, d. h. direkter Gefühlsausdruck, ebendarum aber in den spezifisch dramatischen, affektvollen Partien auch vollständig dramatisch bewegt sei. Die Musik wirkt hier nur durch sich selbst, sie allein muß den Text veranschaulichen und beleben, sie muß also ein volles und schlechthin klares und charakteristisches Heraustreten der Gefühle und Erregungen zu ihrem Einen Zwecke machen. Nirgends ist daher vor Allem Melodie und bei gewichtigeren, bewegteren Partien wirksame Harmonik und Rhythmik so unerläßlich wie hier; die rein lyrische Musik kann einfacher verfahren, weil sie weniger in der Charakteristik zu leisten hat, auf die im Oratorium Alles ankommt, weil es bestimmte, an eine konkrete Anschauung sich anschließende, aus bestimmten Ereignissen, Handlungen, Zuständen sich entwickelnde Gefühle ganz allein in voller Anschaulichkeit zu malen hat. Eine Hauptstelle nehmen ebendeswegen auch die Chöre ein, sowohl die lyrischen als die dramatischen; sie sind im Oratorium überall der Gipfel- und Schlußpunkt, weil in ihnen sowohl die Bewegtheit der Handlung als besonders der Reflex der Ereignisse und Aktionen im Gefühle der beteiligten Personen sowie im subjektiven Bewußtsein seinen umfassendsten, kräftigsten, unumwundensten, voll-

Digitized by Google

sten, erhabensten Ausdruck erhält. Richtige Verteilung der Stimmen, passende Folge der Solo- und Ensemblepartien in Gemäßheit des Inhalts der einzelnen Partien und entsprechend den Gesetzen des Wechsels und Kontrasts, der Abstufung und der Steigerung (des höhern Rhythmus) ist natürlich eine Hauptsache. Dankbar ist besonders die Stellung des Orchesters; es verstärkt den Gefühlsausdruck, es begleitet den individuellen und den Chorgesang mit unsichtbaren, sympathetisch mitklingenden Stimmen, welche die Bedeutung des Vorgetragenen in ihr volles Licht setzen (daher im Oratorium namentlich auch die Orgel mit ihren urkräftigen, weltdurchschütternden Tönen auftritt, wenn es gilt, den objektiven, substantiellen, transszendenten, übermenschlichen Gehalt des Gegenstandes in seiner vollen Wucht fühlen zu lassen); das Orchester malt die Gefühlseindrücke, die an Ereignisse, Begebenheiten, im sittenbildartigen Oratorium auch an Veranschaulichung von Naturgegenständen, mit denen das menschliche Leben in Berührung kommt, sich anknüpfen, es belebt die dramatisch bewegten Partien, kurz, es wirkt auch hier lyrisch, episch-malerisch, dramatisch-pathetisch wie in den entsprechenden Symphonien, Quartetten, Sonaten usf. Sind alle Gesetze dieser Kunstform in einem Oratorium erfüllt, alle Mittel, die es gebrauchen darf und soll, richtig verwendet, so ruht ein Zauber der Schönheit auf ihm, der mit nichts besser zu vergleichen ist als mit dem Wohlgefühl, in das ein in Ausdruck und Farbe vollendetes, reich belebtes und doch in ruhigster Haltung vor uns stehendes Gemälde uns versetzt. Wir sind im Oratorium aus der engen subjektiven Sphäre rein lyrischer Musik heraus, wir haben eine Anschauung, ein Bild vor uns, das sich ohne alle einseitige Erregtheit allmählich entfaltet, klar und ruhig wie Sonnenschein und doch eines schönen Wechsels von Licht und Schatten, hellerer und dunklerer, einfacherer und bunterer Färbung, ansprechender Lieblichkeit und ergreifender Erhabenheit, sanfterer und spannenderer Bewegung nicht entbehrend. Die Musik bietet im Oratorium ihre Mittel bereits in mannigfaltigerer und drastischerer Weise auf, aber sie geht über das Maß ausdrucksvoller Schönheit noch nicht hinaus, weil sie die verwickelteren, drängenderen Momente der Handlung vor unsern Blicken verbirgt und auch die handelnden Personen nur vorübergehend oder gar nicht in derjenigen Aufgeregtheit zeigt, die erst mit der szenischen Darstellung verträglich ist. Das Gefühl ergießt sich voll, aber nicht in

Digitized by Google

ausschreitendem Übermaß, es bleibt Alles innerhalb der Linie der reinen Schönheit, das Ganze atmet eine ideale Zartheit, eine zurückhaltende Jungfräulichkeit, welche der Oper allerdings fehlt, weil sie die Konflikte und Affekte des realen Lebens in ihrer ganzen Schärfe und Macht zur Anschauung bringen muß. Aber — und diese Seite der Sache ist ebensowenig zu übersehen — die Oper kann doch dieses Element der Idealität, des feineren Gefühlsausdrucks sowie des tiefen Gefühlsgehalts auch in sich aufnehmen, das Zarte mit dem Scharf-Einschneidenden, das Jungfräuliche mit dem Männlich-Derben vereinigen, sie kann die Kunstform des Oratoriums auf höherer Stufe reproduzieren und mit dem vollständig entwickelten dramatischen Prinzip verschmelzen, während das Oratorium in dieses Gebiet nie ganz einzutreten, sondern es nur unvollständig abzubilden und nur im Vorübergehen es zu berühren vermag; die Oper ist eine universellere Form, zu der das Oratorium geradezu selbst hindrängt, je mehr es sich der rein lyrischen Musik gegenüber in seiner Eigentümlichkeit, d. h. nach der dramatischen Seite hin entwickelt. So hat gerade Händels letztes Oratorium Jephtha einen so entschiedenen Charakter dramatischer Verwicklung und dramatischer Erregtheit der Empfindungen und Affekte, daß die Oratorienform zu weich, zu zart, zu farblos erscheint; gerade der Meister des Oratoriums mußte, nachdem er eine so große Reihe lyrischer und epischer Werke dieser Gattung durchgearbeitet hatte, naturgemäß endlich wieder bei dramatischern Stoffen ankommen, die bereits nach vollständiger szenischer Darstellung verlangen.

§ 820

Das größere Tonwerk wird rein dramatisch-lyrisch, wenn es nicht mehr den für das Subjekt an ein objektives Geschehen sich knüpfenden, sondern lediglich den in einer Handlung selbst zu Tage tretenden Gefühlsinhalt, d. h. die Gefühle und Stimmungen der Personen der Handlung, wie dieselben den Gang der Handlung teils bestimmen, teils durch ihn bestimmt werden, musikalisch darstellt, und wenn es hiemit sowohl eine szenische Darstellung der ganzen Handlung, als auch eine Tonmalerei verbindet, welche allen besonders hervorzuhebenden und

Digitized by Google

musikalischer Veranschaulichung fähigen Momenten und Partien der Handlung diese Veranschaulichung zur Seite stellt.

Der Paragraph hebt die musikalische Begleitung der Handlung erst hier ausdrücklich hervor, weil sie im Oratorium um seines subjektiv innerlichen Charakters willen weniger bedeutend und durchgreifend ist. Geht die Veranschaulichung einer Handlung bis zur vollständigen szenischen Darstellung fort, mit welcher eine reiche Zahl mannigfachster im Oratorium verschwiegen bleibender oder bloß kurz erzählter Einzelaktionen, Situationen, Zufälle, Überraschungen, Schrecknisse, Wirrnisse, Tumulte, oder auch konkrete Handlungen, wie Tanz, Marsch, Prozession, Opfer, offen auf den Schauplatz treten, so wird das Verhältnis anders, die Musik muß hier wirklich über die bloße Gefühls- und Affektsschilderung zur Malerei von Situationen, Begebenheiten und Handlungen oder doch zu einer ihre Bedeutung andeutenden Begleitung fortgehen, sie kann da nicht schweigen, wo die Vorgänge auf der Bühne so laut reden, sie muß auch dem Ohre einen kräftigen und bestimmten Eindruck von Dem geben, was das Auge in lebendiger Wirklichkeit vor sich sieht; sie muß den „Gefühlsgehalt" der Ereignisse und Handlungen gerade so objektivieren wie die Gefühle selbst, einmal deswegen, weil auch von letztern (z. B. dem Schrecken, der Unruhe, der innern Vernichtung) ein vollständig klares musikalisches Bild erst entsteht, wenn sie nicht gemalt werden, ohne zugleich die sie bedingenden und bestimmenden Anlässe (schreckendes, niederschmetterndes Auftreten einer höhern Natur- oder Schicksalsgewalt u. dgl.) zu malen, und fürs Zweite auch hievon abgesehen schon darum, weil jeder nicht indifferenten oder zu unbedeutenden Begebenheit, Lage und Aktion auch an sich irgendein Gefühlsgehalt, ein Verhältnis zum Gefühl, eine Art auf das Gemüt so oder anders zu wirken (zu schrecken, zu beunruhigen, lebhaft zu beschäftigen, Behagen zu erregen, komisch zu ergötzen, frei aufatmen zu lassen usf.) eigen ist, ein Gefühlsgehalt, dessen Nichtmalung der musikalischen Darstellung der Gesamthandlung alles höhere Leben und alle bestimmtere Färbung entziehen würde. Das Mittel, das die Musik dazu hat, sind die Kräfte, Klangfarben und charakteristischen Tonbewegungen des Orchesters und der einzelnen Instrumente. Das Oratorium steht noch immer wie der rein lyrischen, so der bloßen

Digitized by Google

Vokalmusik näher, weil es diese instrumentale Malerei der Situationen und Handlungen nur in beschränkterem Maße anwendet; erst mit dem musikalischen Drama tritt die Wechselwirkung von Vokal- und Instrumentalmusik vollständig in Wirklichkeit, obwohl auch hier das durch die Natur der Sache gebotene Verhältnis der Unterordnung des Orchesters unter den Gesang nicht aufgehoben werden darf, wenn nicht die Klarheit und Schönheit des Ganzen zu Grunde gehen soll. Der Schwerpunkt liegt auch im musikalischen Drama auf Seiten der Malerei des Innern, der Empfindungen und Affekte, die ihr allein vollkommen gelingen kann; wird dieser Schwerpunkt verschoben, so tritt der schon erwähnte Purismus in sein relatives Recht ein, der die Wahrheit und Innigkeit des melodischen Gefühlsausdrucks für das Ein und Alles der Musik erklärt. — Bloße Instrumentalbegleitung der Handlung eines (gesprochenen) Dramas, das sogenannte Melodrama, ist zulässig bei Werken, in welchen das Element der lyrischen Empfindung (wie z. B. teilweise in Goethes Egmont) sich so entschieden geltend macht, daß musikalische Begleitung einzelner Momente der Handlung, in welchen dieses lyrische Element ganz für sich heraustritt, naturgemäß ist und nichts Störendes ins Ganze hereinbringt. In der Regel aber muß der Gang des nichtmusikalischen Dramas einen Verlauf nehmen, der innerhalb der Sphäre des realen nach außen gewendeten Handelns bleibt und mithin solche Übergänge ins lyrische Gebiet ausschließt, daher das Melodrama und ebenso die nur unter denselben Bedingungen wie dieses zulässige Musik der Zwischenakte bloß eine exzeptionelle Nebenform der dramatischen Musik bilden kann. Dasselbe gilt, nur in anderer Weise, vom Ballett, dem pantomimischen Drama mit Instrumentalbegleitung, einer Form, die durch sich selbst auf einen engen Kreis poetischer Darstellungen beschränkt ist, der Musik aber allerdings Stoff zu charakteristischen Kompositionen gewähren kann.

§ 821

Wenn das dramatische Tonwerk über die Schilderung einfacherer und beschränkterer Vorgänge zur eigentlichen „Handlung“ von größerem Umfang und von konkreter Entwicklung sich ausdehnt, welche das Produkt der Charaktere einer Mehrheit in ihr zusammentreffender Personen und bestimmter Verhältnisse und

Digitized by Google

Situationen, in denen sie sich finden, ist und ihrem ganzen Verkaufe nach bis zu ihrem notwendigen Abschlusse zur Darstellung
2 kommt, so ist hiemit die Oper gegeben. Die Musik ist in der Oper Selbstzweck, nicht bloßes Mittel zu einer Verschärfung oder Verdeutlichung des dramatischen Ausdrucks, und die Anlage des Dramas muß daher der Musik zu freier Entfaltung ihrer selbst, d. h. zu ungehemmter Gefühlsmalerei, die ihr Wesen ist, Raum gewähren. Andrerseits ist der Zweck der Oper eine rein dramatische, Handlung und zwar eben diese bestimmte Handlung zu musikalischem Ausdruck erhebende Musik, der dramatische Ausdruck also Grundgesetz der Opernmusik. Beide Forderungen finden ihre Vereinigung und Vermittlung darin, daß die Oper so angelegt ist, daß in der Handlung, im Drama selbst der Gefühlsgehalt das Überwiegende und überall Heraustretende ist, das Drama somit selbst einen musikalischen Ausdruck, der überall Gefühl in reichen Formen und Farben oder in freier Entfaltung der Mittel der Musik malt, nicht nur zuläßt, sondern geradezu fordert.

1. Kleinere Formen, wie die Szene, die nur eine einzelne dramatische Situation oder (wie die Ode-Symphonie Columbus von F. David) eine Reihe solcher musikalisch, wiewohl ohne theatralische Darstellung (somit noch in der Art des Oratoriums) veranschaulicht, das Sing- und Liederspiel, das Vaudeville (Singspiel, das vorzugsweise Volkslieder in sich aufnimmt), können als Übergangsstufen zwischen Oratorium sowie zwischen reiner Vokalmusik und Oper wohl für sich bestehen, aber sie bilden keine Hauptgattung, weil es ihnen an einer sich in sich verwickelnden und vertiefenden Handlung fehlt; sie heben nur den Gefühlsgehalt einzelner Momente heraus, sie sind Situationsbilder (§ 711) oder Reihen von solchen und lassen daher auch mit der Musik den Dialog abwechseln, sobald die lyrischen Momente vorüber sind und die Handlung, d. h. das, was sie an Handlung haben und dem es an musikalisch zu schildernder innerer dramatischer Erregtheit und Bedeutsamkeit fehlt, wieder ihren Verlauf nimmt. Um

Digitized by Google

musikalisch darstellbar zu sein, muß, wie schon § 820 bemerkt ist, die Handlung stärkern Gefühlsgehalt, höhere Eindringlichkeit und Nachdrücklichkeit, intensivere Wirkung auf Gefühl und Gemüt haben; wo kein bestimmter, scharfer Eindruck auf die Empfindung ist, da ist kein Stoff zur Musik; eine solche Nachdrücklichkeit und Eindringlichkeit aber gewinnt die Handlung erst bei konkreterer Verwicklung, wie das eigentliche Drama sie darstellt, und daher entsteht auch erst mit diesem die wahrhaft dramatische Musik, das vollkommen dramatische Tonwerk.

2. Die Sätze, welche die zweite Hälfte des Paragraphen aufstellt, sind schon in § 802 (der Wagnerschen Schule gegenüber) sowie in § 818 vorbereitet, und es ist daher hier bloß genauer anzugeben, worin die Anlage der Oper bestehe, vermöge welcher in der Handlung selbst der Gefühlsgehalt so überwiegt und so überall heraustritt, daß sie selbst nicht einen dürftig trockenen, sondern voll musikalischen, alle Mittel melodischer, harmonischer, rhythmisch-dynamischer Entfaltung verwendenden Ausdruck postuliert. Der Gefühlsgehalt muß 1) *überwiegen*; denn Lyrik bleibt die Musik immer, da die Tonmalerei, welche objektive Ereignisse und Aktionen begleitet, immer von untergeordneter Stellung und Bedeutung bleiben muß, auch die Oper ist dramatisch-lyrisches Gedicht. Damit ist gegeben, daß die Handlung der Oper *einfach* sein muß, einfach in dem Sinne, daß nicht zu viel Handlung, zu viel „Aktion", d. h. nicht zu viele und zu große Partien in ihr sind, in welchen gehandelt oder verhandelt wird, in welchen die Personen aus der Sphäre des Gefühls in die breite Sphäre des Verständig-Praktischen hinaustreten. Eine Oper, welche zu viel Aktion und in ihr ihren Schwerpunkt hat, müßte manches Unmusikalische musikalisch komponieren und würde selbst, wenn dieser Übelstand vermieden werden könnte, zu einer Breite und Dehnung der musikalischen Komposition, die all den umfangreichen Verschlingungen und Wendungen der ins Detail sich ausspinnenden Aktionen zu folgen hätte, genötigt werden, bei welcher nichts Anderes als Stoffüberfüllung, Undurchsichtigkeit, Ermüdung herauskäme. Zu viel und zu spezialisierte Handlung absorbiert zudem das Interesse an der Musik; durch Überladung mit Handlung wird die Oper allerdings ein Zwitter, ein Kompositum aus unverträglichen, nicht zur Einheit zusammenzuschauenden Elementen (S. 66 f.), bei dem man bald die Musik wegwünscht, um die Handlung rein zu haben und sie nicht durch die Musik stets retardiert zu

Digitized by Google

ſehen, oft aber auch die Handlung, um der Muſik ungeſtörter folgen zu können. So kann es, um von andern Beiſpielen zu ſchweigen, nicht geleugnet werden, daß die Oper Figaro in Vergleich mit Don Juan zu viel Handlung und zu viele der muſikaliſchen Kompoſition widerſtrebende Partien von zu undurchſichtiger Verwickeltheit und von zu wenig Gefühlsgehalt hat, namentlich im erſten und letzten Finale, wo die muſikaliſche Rezitation oft noch bloße Form iſt und hinter der Bewegtheit der Aktion ganz zurücktritt, während die beiden Finales in Don Juan nicht nur dramatiſche, ſondern ebenſoſehr die höchſte muſikaliſche Erregtheit und dabei eine Einfachheit haben, die das muſikaliſche Intereſſe zu ſeinem Rechte kommen läßt, ohne dem dramatiſchen Eintrag zu tun, wogegen dann allerdings die Zauberflöte wieder zu wenig Aktion hat, zu lyriſch, dem Oratorium zu nahe iſt; nur ein „Überwiegen", nicht ein das Dramatiſche abſchwächendes Vorherrſchen des weichen lyriſchen Elements iſt in der Oper das Richtige. Sodann muß 2) der Gefühlsgehalt überall *heraustreten*, qualitativ oder quantitativ. Die Handlung der Oper kann z. B. keine dem Gebiet des Verſtändigen angehörige Staatsaktion, ſie muß vielmehr überall durchdrungen ſein von der Poeſie des Gefühles, des ernſten oder heitern, des tragiſchen oder komiſchen, ſie muß eine Handlung ſein, in der nicht Berechnungen, ſondern Gefühle das Wort führen, in den Vordergrund treten, tätig werden, in welcher ebenſo die Ereigniſſe, die Verwicklungen, die Erfolge Gefühlsgehalt haben, eindrucksreich, gemüterregend uſw. ſind (§ 820); die Empfindung, der Affekt, die Leidenſchaft, die Gemütsbewegung, die Herzensſtimmung müſſen die Handlung bedingen und beſtimmen, nicht der verſtändige Plan, das proſaiſche Vorgehen des berechnenden Willens und Charakters, der Charakter darf hier nur auftreten mit der Wärme oder mit der Erregbarkeit des Gefühls, die ihn unmittelbar zum Handeln treibt, ſo daß ſein Handeln ſelbſt nur ein in Praxis umgeſetztes Fühlen, ein innerlich bewegtes oder pathetiſch erregtes Handeln iſt. Aber auch quantitativ muß der Gefühlsgehalt überall heraustreten, d. h. die Gefühle müſſen nicht nur die Handlung durchgängig beſtimmen und fortgehend erwärmen und beleben, ſondern ſie müſſen auch für ſich zur Ausſprache und zur Darſtellung kommen, *zur Ausſprache*, indem die Handlung ſo angelegt iſt, daß ſie ganz von ſelbſt, ganz ungezwungen und folgerecht, ohne regelwidrige Hemmung des Fortgangs jezuweilen in

Digitized by Google

Szenen ausmündet, in welchen ein zu ihr gehöriges, durch sie veranlaßtes oder zur Äußerung gedrängtes Gefühl Zeit hat sich auszusprechen, in Monologe, Dialoge des Gefühls, ähnlichen Partien des Wortdramas vergleichbar, nur daß in letztern auch nüchterne Reflexion und Überlegung zu Tage treten kann. Zu besonderer Darstellung aber müssen die Gefühle kommen dadurch, daß innerhalb der Gesamthandlung immer auch Situationen und Aktionen sich ergeben, in welchen jene Belebung und Beseelung des Handelns durch das Gefühl in ganz spezifisch ausgeprägter Weise heraustritt, affektvoll erregte, gefühlvoll durchwärmte Szenen, sowie neben diesen auch solche, in welchen durch Ereignisse, durch diese oder jene Erfolge der Handlung die Gefühle, welche wir schon § 814 „die passiven Stimmungen" genannt haben, rege und laut werden, also Szenen mit ergreifenden, erschütternden, Jubel und Lust erregenden Wendungen des Stückes. Zu beachten ist hier die Unterscheidung des affektvoll Erregten, Belebten und des gefühlsvoll Durchwärmten, Beseelten; Beides ist nicht Dasselbe, und Beides muß bis auf einen gewissen Grad stets nebeneinander in der Oper vorkommen; ohne eine verhältnismäßige Zahl affektvoller, lebendig erregter Szenen wird die Oper selbst bei sonstigem tiefstem Gefühlsinhalt zu still, zu farb- und leblos, wie z. B. Fidelio diesen Mangel zeigt; ohne gefühlsvoll bewegte Szenen aber verliert sie an Innigkeit, an musikalischer Wärme und Tiefe, wie man z. B. aus Don Juan empfindungsvollere Szenen, wie im Sextett, ohne den höhern Gehalt des Ganzen zu beeinträchtigen, nicht herausnehmen dürfte und aus demselben Grunde der Schluß des zweiten Finales bei keiner Aufführung weggelassen werden sollte (eine Abkürzung, die bloß von einseitigem Interesse für das drastisch Erregte und damit von derselben Einseitigkeit ausgeht, welcher ein Adagio unerträglich ist, weil sie nur für Allegros und Prestos Sinn hat).

Für die Anlage und Disposition des Operngedichts folgt aus dem Bisherigen, sowie aus den allgemein-musikalischen Gesetzen des Wechsels, Kontrasts, Rhythmus, der Gliederung und Gruppierung, 1) das Gesetz der Beschränkung und der Einfachheit der Handlung; z. B. womöglich nur Zweizahl der Akte, da auf dem Boden der Musik, die eine so reiche Fülle von Gedanken und Formen in schneller Folge an dem Hörer vorüberführt, nur das An- und Absteigen der Handlung innerhalb dieses engeren, zweiteiligen

Digitized by Google

Rahmens oder in zwei einander korrespondierenden Hälften ein wirklich überschauliches, sich von selbst zu Einem Ganzen zusammenfassendes Gesamtbild und damit einen Totaleindruck gibt, während zu viele Akte, selbst wenn sie nicht ermüden, jenen Rhythmus des An- und Absteigens nicht so klar hervortreten lassen und zu sehr in selbständige, einander nicht mehr direkt korrespondierende, als Einheit zusammenzuschauende Ganze auseinanderfallen (auch in der Oper ist somit wie überall in der Musik die Zweiteiligkeit die Grundform); ebenso schlechthin spannende, aber nicht ins Breite und Prosaische sich verlierende, einfach und durchaus anschaulich sich wieder lösende, das Musikalische frei gewähren lassende Verwicklung. 2) Das Gesetz zunächst der formalen Belebung und Vermannigfaltigung des sonst eintönig werdenden Ganzen durch wechselndes Auftreten der verschiedenen musikalischen Formen, von Monodie und Lied oder liedartiger Arie bis hinauf zum Chor (Duette usf.), vom einfachern Instrumentaltonstück und einfacher Instrumentalbegleitung bis hinauf zu symphonischer und voller Orchesterverwendung. 3) Das mit dem zweiten sachlich zu demselben Resultat führende Gesetz des wechselnden Hinundhergehens zwischen Szenen vorwärtsschreitender Handlung und stillhaltender Aussprache der Empfindung, zwischen Szenen affektvollen, drastisch bewegten Zusammen- und Gegeneinanderwirkens der Personen und Massen und ruhigeren Heraustretens der Gefühle einzelner besonders beteiligter Individuen, endlich zwischen Szenen aktiven, vorherrschend tätigen, die Handlung weiterführenden Charakters und hinwiederum solchen, welche mehr abschließender Natur sind, indem in ihnen Resultate, durch die Aktionen motivierte Erfolge, Begebenheiten nebst lebendigem Ausdruck der durch sie erregten passiven Stimmungen zu Tage treten. Daß somit an der bisherigen Form der Oper mit ihrem Wechsel von Ensemblestücken (besonders stark bewegten, alle Kräfte zusammenführenden, große Abschnitte oder Abschlüsse der Handlung darstellenden Finales) und ein- oder mehrstimmigen Solostücken nichts Wesentliches geändert werden, daß man aus der Oper weder ein in einseitiger Erregtheit vorüberrauschendes Finale oder Massendrama, noch ein ohne reichern Szenenwechsel sich fortziehendes, mehr episches als dramatisches Gewebe von unmelodisch rezitativischen Dialogen kommender und gehender Stimmen, wie man neuerdings will, machen kann, liegt am Tage; selbst das bloß musik-

Digitized by Google

begleitete, der antiken Tragödie verwandte Drama (§ 802), in welchem die musikalische Gedankenentwicklung der poetischen untergeordnet und ihr nur zur Erhöhung des lyrischen Eindrucks beigegeben wäre, könnte ohne Wechsel ein- und vielstimmiger Musikformen und ohne geordnete szenische Disposition nicht bestehen.

In Betreff der Wahl der Stoffe für die Oper ergibt sich aus der Forderung, daß der Gefühlsgehalt überwiege und überall heraustrete, vor Allem das Negative, daß aus ihr Handlungen, die zum Gesungenwerden untauglich sind, und Personen, denen ihrer ganzen Natur nach das Singen, das gemütbewegte Aufgehen in musikalischen Gefühlserguß nicht beigelegt werden kann, steife Charaktere, prosaische Rechner, reisende Engländer mit Regenschirm und Schal, betrogene Betrüger, falsche Propheten, bei denen singender Herzenserguß nur noch eine Lüge weiter ist, überallhin, nur nicht in die Oper, gehören. Gefühlerwärmte Handlung und gefühlwarme Personen können hier allein auftreten; wie alle Musik Bild des Lebens ist, so muß vor Allem in der Oper der frische Pulsschlag wirklichen Lebens herrschen, wenn sie nicht eine widersprechende und widerliche Fiktion, eine bemalte Statue, eine geschminkte Kokette sein soll. Es ist in ihr wahrlich schon Fiktion genug, da sie den natürlichen Wortausdruck in einen erhöhten Stimmungsausdruck umsetzt; diese Fiktion ist nur dann nicht unwahr, wenn in den Personen ein so erregtes und bewegtes Leben ist, daß der erhöhte Stimmungsausdruck für sie als der natürliche, d. h. als ein Ausdruck erscheint, der deswegen an die Stelle des gewöhnlichen trete, weil das lebhafter wogende Gefühl zu einer stärkeren, die Schranken der Gewohnheit und Konvention, die Nüchternheit der Reflexion durchbrechenden Äußerungsweise dränge. In dieser Beziehung ist schon die komische Oper weit beschränkter als das komische Drama; die reflektiertere Komik des Verstandes, des Witzes, der Intrigue ist von ihr ausgeschlossen, ihre Sphäre ist die unmittelbare Gefühlskomik, die frisch ins Leben heraustritt; komisch heitere, lustige Stimmungen, komisches Pathos und Poltern, komische Affekte der Furcht, der Überraschung, des Ärgers, der getäuschten Erwartung und dergleichen bilden ihr Gebiet, da sonst die Komposition an ihr keinen Stoff fände, den sie musikalisch beleben könnte. Ähnlich verhält es sich mit der ernsten Oper. Am wahrsten ist sie, wenn volle und frei sich gebende Gefühlserregtheit, Gefühlspoesie oder tiefe, innerlich

Digitized by Google

ergreifende, das Herz zur Äußerung treibende Gemütsbewegtheit oder Beides zumal ihr Grundton ist; die Gefühlspoesie der Lebensluſt, der Liebe, die Bewegtheit der Leidenſchaft, der Begeiſterung, der opferbereiten Hingebung, der verletzten, Sühnung eines Frevels ſuchenden Pietät, des heroiſchen Tatendranges, des Patriotismus, des Glaubensmutes, der Kindes-, Eltern-, Gatten- und Menſchenliebe, dieſe und verwandte Motive ſind die Sphäre, aus welcher die Oper wählen muß. In dieſer Beziehung hat R. Wagner ganz Recht, wenn er gegenüber einer Entartung des Opernweſens, welche unmuſikaliſchen Sujets muſikaliſche Kleidung umhängt, wieder auf Gefühlsſtoffe dringt und ſolche z. B. in der deutſchen Mythe ſucht; nur iſt es einſeitig, bloß in einer abſtrakten, poetiſch überſpannten Hingebung und Aufopferung, wie ſeine weiblichen Hauptfiguren ſie darſtellen, eine des muſikaliſchen Ausdrucks würdige Gefühlsbeſtimmtheit finden zu wollen und überhaupt das poetiſche Element der Oper in dem Maße vorherrſchen zu laſſen, wie es hier geſchieht. Die Gefühlspoeſie, wie die Oper ſie zu ſchildern hat, verlangt freilich auch eine entſprechende poetiſche, nichtproſaiſche Umgebung; aber damit iſt es noch nicht geſtattet, eine ganz abſtrakte, phantaſtiſch mythologiſche, abenteuerliche Poeſie auf die Bühne zu bringen, welche ja bekanntlich mit dem Wunder nur ſehr ſparſam umgehen, nicht aber ſchlechthin Unwirkliches in Form eines Wirklichen in Szene ſetzen darf. Mozarts Don Juan, den Wagner nicht müde wird zu preiſen, zeigt am beſten, was für eine Poeſie in der Oper am beſten wirkt, nämlich eben die Poeſie des Gefühls ſelbſt, nicht die des Märchens, die Poeſie der Lebensluſt und Leidenſchaft; dieſer Poeſie des Lebens tritt in der Perſon des „ſteinernen Gaſtes" die mythiſche Poeſie allerdings zur Seite und gegenüber, aber in einer von den realen Verhältniſſen der menſchlichen und ſittlichen Welt nicht zu weit abliegenden Form, weil es doch nur der Geiſt des Gemordeten iſt, der erſcheint, und weil ſich in ihm zugleich die Idee der ebenſo ernſt ſtrafenden als mit Liebe zur Beſſerung mahnenden ewigen Gerechtigkeit treffend perſonifiziert. Die Oper kann an ſich wohl poetiſcher ſein als die eben genannte; ſie darf uns in eine zauberhafte romantiſche Welt verſetzen, denn der Gefühlsgehalt, der ihr die Hauptſache iſt, kann auch innerhalb einer ſolchen ſich reich entwickeln, ja das Gefühl ſcheint in ihr in ſeinem eigentlichſten Elemente zu ſein, weil eine poetiſche Welt nur der äußere Widerſchein der

Digitized by Google

innern Poesie des über die Schranken der Wirklichkeit sich emporhebenden Gefühles ist; diese rein poetische oder romantische Oper, wie sie namentlich Weber ausgebildet, ist wirklich eine vollberechtigte Gattung. Aber eine bis zum Phantastischen gehende Steigerung des Romantischen ist unzulässig, da, wenn aller feste Boden der Wirklichkeit entschwindet, auch für wahres Gefühl, das doch allein musikalisch anspricht, kein Platz mehr ist, sondern in einer durch und durch unwirklichen Welt auch die Gefühle zu leerem Scheine werden ohne Leben und Wirklichkeit, ohne Kraft und Innigkeit, wie sie zu musikalischem Ausdruck als notwendige Bedingung erforderlich ist. Auch ist die romantische Oper, selbst wenn sie sich von solchen Extremen ferne hält, nicht die höchste Gattung, eben weil in ihr doch immer zu wenig Wirklichkeit, Substanz, Gediegenheit, zu wenig Möglichkeit wirklicher dramatischer Spannung und Entwicklung, zu wenig selbsttätiges Wollen und Handeln, zu viele Phantasiegestalten (Geister usw.), welche die Sphäre des menschlichen Handelns verengen, zu wenig Boden für sittliche und soziale Verhältnisse ist, aus denen in Folge von Kollisionen und Konflikten eine vollgewichtigere Gefühlserregtheit und besonders eine tiefergehende Gemütsbewegtheit erwachsen kann; mit der Romantik wird Alles Spiel der Phantasie, mit dem Spiel aber entschwindet die objektive, feste Realität und damit auch der ernstere und gediegenere Gefühlsgehalt. In Don Juan wirkt das mythisch Poetische nicht als Poetisches, sondern lediglich als Bild einer sittlichen Idee, die nichts Gedichtetes, sondern absolute Wirklichkeit ist, und auch das andere poetische Element dieser Oper, die Gefühlspoesie der Lebenslust, ist nur ihre Eine Seite, sie ruft durch den Frevel, in den sie stürzt, die Gemütsbewegtheit der verletzten Pietät und Freundschaft gegen sich auf, und erst dadurch, daß dieses ernstere, tiefere, den einfachen sittlichen Verhältnissen der Wirklichkeit entnommene Gemütselement die andere Seite des Ganzen ausmacht, wird diese Oper das, was sie ist, das ebenso schöne als erhabene Werk, dem kein anderes sich vergleichen kann, weil es durch die Vereinigung beider Elemente und durch die kräftige und entscheidende Entwicklung, die beide in ihm erhalten, einen sonst nirgends sich so zusammenfindenden Reichtum inhaltsvollster Beziehungen in sich vereinigt. Die Gattung, unter welche Don Juan fällt, kann man nicht wohl anders bezeichnen als durch den Namen ethisch-poetische Oper im Gegensatz zur romantisch-

Digitized by Google

poetiſchen; ethiſch-poetiſch iſt die Oper dann, wenn einerſeits dem ſubjektiven Element der Lebensluſt, des Genuſſes, des Glückes ein objektives ethiſches Element gegenüber- oder geradezu entgegentritt, und wenn andrerſeits beide Elemente nicht nur lebendig individualiſiert, in lebhaft und innig fühlenden Individualitäten verkörpert, ſondern das Ganze zugleich mehr oder weniger idealiſiert, über die gewöhnliche Sphäre hinausgehoben iſt, damit durch dieſe Idealität diejenige proſaiſche Realität, welche mit der Oper als dem Kunſtwerk des poetiſch erhöhten Stimmungsausdrucks unverträglich iſt, gänzlich aus ihr entfernt werde, die ganze Handlung und Umgebung das entſprechende Abbild der in dem Drama herrſchenden erhöhten Stimmung ſei, und damit nicht minder die Individuen, welche die Vertreter der beiden Elemente, des ſubjektiven und des objektiv ethiſchen ſind, in einer idealen Höhe und umfaſſenden Bedeutſamkeit erſcheinen, vermöge welcher ſie nichts als die Träger des Prinzips, das ſie repräſentieren, ſind und dieſes Prinzip in ihnen vollſtändig und vollkommen ſeinen Ausdruck findet (wie z. B. die Geſtalt des Don Juan in dem Prinzip der freien Subjektivität, der einſeitigen Poeſie des Lebens ganz aufgeht, der Comthur aber, oder in der Zauberflöte Saraſtro mit ſeinen Prieſtern das ethiſche Prinzip in konkreter Ausprägung darſtellt). Zu dieſer ethiſch-poetiſchen Gattung gehört auch *die heroiſche Oper*; ſie iſt ein etwas weniger idealiſtiſcher Zweig derſelben, ſie ſtellt der gewöhnlichen Realität nicht eine ſchlechthin poetiſche, ſondern nur eine in großartigern Formen ſich bewegende, großartigere Charaktere und großartige Motive und Aktionen zeigende Wirklichkeit entgegen, das ideal, mythiſch Poetiſche kann auch in ſie hereingreifen, wie in Glucks Iphigenien, Alceſte, Armide, ſo daß ſie ſich, wie z. B. die letztgenannte Oper, der romantiſchen Gattung hierin annähert, aber ſie bleibt dadurch von ihr getrennt, daß die Verwicklung auf ethiſchen Momenten mit beruht und daher im Kreiſe wirklicher, nicht phantaſtiſcher Verhältniſſe ſich bewegt; die heroiſche Oper kann, wie z. B. bei Spontini, das romantiſche Element auch ganz entbehren und ſich mit derjenigen Idealität begnügen, die in der Größe der Charaktere und in der ethiſchen Bedeutſamkeit der Motive und Verwicklungen liegt. *Einfach ethiſche Oper* iſt diejenige, in welcher ethiſche Momente die Handlung beſtimmen, aber die Geſtaltung des Ganzen aus den gegebenen Verhältniſſen der empiriſchen Realität nicht heraus-

Digitized by Google

tritt; dieſer Opergattung fehlt die der erhöhten muſikaliſchen Stimmung entſprechende idealiſierte Form und Umgebung, ſie läßt ſich ſchon etwas proſaiſch an, ſo daß das Muſikaliſche den Eindruck willkürlicher, äußerlich bleibender Zutat macht, ſo tief und gehaltvoll auch an ſich die Kompoſition namentlich im Ausdruck der ethiſchen Gefühle und Stimmungen ſein mag, wie z. B. in Fidelio und Waſſerträger. *Epiſche, hiſtoriſche Oper* wäre die Gattung zu nennen, in welcher die normalen Lebensverhältniſſe auch beibehalten, die Verwicklung dagegen zwar umfaſſender und ernſter Natur, aber allgemeinerer Art und in ihrem konkreten Verlauf und Abſchluß nicht durch das Ethiſche bedingt und beſtimmt, ſondern mehr Schickſal, Glück, Unglück überhaupt iſt; dieſe Gattung (wie z. B. Hugenotten, Clemenza di Tito) iſt in Gefahr, für die muſikaliſche Kompoſition zu ſchwer und breit, zu ſehr mit realem Stoff überladen zu ſein oder auch kein höheres geiſtiges Intereſſe zu bieten; Stoffe ſolcher Art, obwohl den heroiſchen verwandt, gehören mehr dem Schauſpiel als der Oper an. Dagegen eignen ſich Stoffe aus der empiriſch reellen Welt für die Oper, ſobald ſie eine einfachere Verwicklung haben und das Moment der Empfindung (des Reinmenſchlichen) ſtärker hervortreten, voller ſich ausſprechen laſſen; wenn die Handlung, obwohl an ſich nicht poetiſch, doch ganz in Gefühl, Liebe uſw. aufgeht, ſo iſt das Ganze wenigſtens *lyriſch, gemütreich* genug, um für muſikaliſche Kompoſition zu paſſen; ſo z. B. die Entführung aus dem Serail und ähnliche Stoffe von Opern und Operetten namentlich älterer Zeit. Jedoch nicht bloß die Lyrik, ſondern auch die *Komik* belebt die unpoetiſche Realität zu einem Gebiet, das die Opernmuſik mit beſonderem Glück anbauen kann; die komiſche Oper entſpricht der heitern Tanzmuſik, wie die heroiſche der Marſch-, die lyriſche oder gemütliche der Lied-, die ethiſch-poetiſche der dramatiſchen Symphoniemuſik entſpricht, ſie ſtellt das bewegte Treiben und Gegeneinanderſpielen der ſich frei ergehenden Subjektivitäten und ſubjektiven Affekte und Leidenſchaften dar, ſie hat mit der romantiſch- und ethiſch-poetiſchen Oper die Poeſie, mit der gemütlichen die Gefühlsbelebtheit gemein und kann ſich daher auch geradezu mit ihnen verbinden (wie in Don Juan, Zauberflöte, Entführung uſf.) — eine Verbindung, die in der Muſik leichter durchzuführen iſt als im Wortdrama, weil die in der Oper nun einmal herrſchende poetiſch erhöhte Stimmung beide Gattungen eng unter ſich zu-

Digitized by Google

sammenhält; — die komische Oper tritt aber ebenso auch für sich auf in einer nicht unbedeutenden Mannigfaltigkeit von Unterarten, von denen die verwickeltere Konversationsoper und die einfachere gemütlich heitere, burleske Oper am weitesten voneinander abstehen. Während die erstere der verständigeren Komödie ohne Musik sich annähert, bildet sich die letztere weiter aus zum idyllischen Liederspiel (Schäferspiel), zum Quodlibet, zur Posse, Nebenformen, in welchen das Dramatische wieder verloren geht und davon nur das Allgemeine einer Darstellung heiter komischer Situationen und Handlungen übrig bleibt. Der Name „Operette" gibt keinen bestimmten Begriff, da er sich nur auf den Umfang bezieht; die Operette kann noch ganz dramatisch, wie das einaktige Lustspiel, sie kann aber auch mehr lyrisches Singspiel sein und dann zu den am Anfang des Paragraphen erwähnten Übergangsformen gehören; ebenso gehören zu ihr diejenigen kleinern komischen Stücke, die sich noch nicht zu weit von einheitlicher Entwicklung der Handlung und vollständigerer musikalischer Begleitung derselben entfernen. Daß wir der komischen Oper nicht speziell eine tragische, sondern nur eine ernste, ethische Oper überhaupt gegenübergestellt haben, ist darin begründet, daß die Tragik in der Oper nicht dieselbe Bedeutung und denselben Umfang beanspruchen kann wie im Wortdrama. Die notwendige Einfachheit der Handlung der Oper läßt eine ausgeführtere tragische Verwicklung nicht zu, und die ernste, ethisch-poetische Oper kann daher wohl auch eine tragische, aber nicht eine Tragödie sein und kann das Tragische nicht zum Hauptstoffe haben, weil nicht jeder Stoff dieser Art die einfachere Opernbehandlung zuläßt. Ein weiterer Zweifel könnte darüber entstehen, ob innerhalb der Kategorie der ernsten Oper nicht ein Unterschied gemacht werden sollte zwischen Opern, in welchen das Einzelindividuum, und solchen, in denen eine größere Gesamtheit die Hauptperson ist und den Mittelpunkt des Ganzen bildet. Das Oratorium leistet Großes in dieser letztern Gattung (Judas Maccabäus, Israel in Ägypten); soll die Oper es ihm nicht gleichtun? soll sie nicht auch Völkergeschicke auf die Bühne bringen und mit den Chören, die sie dazu aufzubieten hätte, großartigere Wirkungen erstreben, als sie es gewöhnlich tut? Die Frage ist zu bejahen, sofern in dieser Beziehung allerdings mehr geschehen kann, als namentlich in der klassischen Blütezeit der deutschen Oper geschehen ist, aber zu verneinen, sofern damit gemeint

Digitized by Google

wäre, es sollte geradezu die Gesamtheit statt des Einzelsubjekts zum Mittelpunkt der Handlung gemacht werden. Dies konnte bis jetzt selbst von R. Wagner nicht versucht werden, weil nur das individuelle Leben so begrenzt und so bedingt, so beweglich ist, um in dem Wechsel der Aktivität sowohl als der Geschicke dargestellt zu werden, ohne welchen es kein Drama und vollends keine Oper gibt. Es wäre allerdings eine würdige Aufgabe der zukünftigen Musik, etwa in heroischen Opern, von welcher Gattung ohnedies für die Musik mehr zu hoffen ist als von der mythisch-romantischen, Individuum und Gesamtheit in eine engere Verbindung zu bringen, in eine Verbindung, wie sie von Händel in seinen Oratorien ausgeführt, von Gluck in kleinerem Maßstabe versucht wurde, und wie sie Beethoven bei seiner Sinfonia eroica vorgeschwebt haben mag. Einfach ist die Sache freilich nicht; große Massen sind für die Oper bald zu schwer, und der tiefpraktische Ernst, der solche Tonwerke zu durchdringen hätte, könnte sich mit dem Singen, das auf der Bühne gerade durch seinen Kontrast zur gewöhnlichen Stimmungsäußerung (zur Rede) sich stets als etwas rein Poetisches ausnimmt, leicht als unverträglich zeigen; die Frage muß daher eine offene bleiben und ihre Beantwortung von künftigen Entwicklungen erwartet werden.

Über die Stellung des Orchesters in der Oper ist nach früher (besonders § 820) Bemerktem nur beizufügen, daß es nicht bloß die Einzelgesänge, Arien, Chöre usf. und nicht bloß die einzelnen Handlungen malend, ausführend, verstärkend, sympathisierend begleitet, sondern auch die beharrliche harmonische Grundlage der großen Opermelodie bildet (vgl. S. 148). Das Orchester schlingt ein Band der Einheit um das in Szenen, Handlungen und Personen stets wechselnde Ganze; wegen des Überwiegens und Heraustretens des Gefühlsgehalts muß die Oper die Handlung in eine Reihe von Szenen zerfällen, in welchen das Gefühl sich ausspricht, die hiedurch momentan beeinträchtigte Kontinuität des Fortgangs stellt das Orchester her, indem es Alles stets mit gleich unermüdeter Beweglichkeit begleitet, den Faden stets lebendig weiter führt, Pausen ausfüllt, Übergänge (wie z. B. im Sextett des Don Juan) von einer Wendung der Handlung zur andern bildet usf. Das Orchester beginnt die Handlung mit der Ouvertüre (deren Weglassung den Übelstand mit sich führt, daß wir so nicht gleich diese zusammenhaltende, hiemit auch den Totaleindruck er-

Digitized by Google

höhende Grundlage des Ganzen bekommen), es leitet sie in belebtem Gange fort durch alle Wechsel, hebt sich und senkt sich, vereinfacht und verstärkt sich mit ihr, bezeichnet ihre Höhe- und Ruhepunkte, ihre Verwicklungen und ihre Abwicklung und schließt sie mit Kraft und Bestimmtheit ab, obwohl es hier auf eine der Ouvertüre entsprechende reichere Entfaltung seiner Mittel verzichten muß, indem ein hintennachkommender Nachhall der so reich bewegten Musik, mit welcher es die Handlung begleitete, nur matt und schwach erscheinen würde; die dramatische Musik kann nicht enden mit einem lyrischen Nachklang, und an diesem Punkte bleibt daher der symmetrische Bau der Oper unvollendet, auch dies einer der Fälle, in welchen die Musik die Strenge der Form dem Ausdruck unterordnen muß.

c) Die Geschichte der Musik.

§ 822

1 Die Geschichte der Musik zeigt eine weit langsamere Entwicklung als die der übrigen Künste; die äußeren Momente, daß die Musik als begleitende Kunst sich schwerer zur Selbständigkeit entfaltet, und daß das Tonmaterial ohne bestimmtes Naturvorbild größtenteils erst zu entdecken und zu gestalten ist, ehe es Mittel eines künstlerischen musikalischen Ausdrucks werden kann, wirken mit der Idealität und Innerlichkeit des Wesens der Musik selbst
2 zu diesem Resultate zusammen. Das treibende Motiv der Entwicklung ist auch hier der Gegensatz und Streit der beiden Stilprinzipien, des direkten und indirekten Idealismus, zu welchem aber noch ein weiteres Moment, der Kampf des abstrakt formalistischen Prinzips mit dem des freien Gefühlsausdrucks hinzukommt.

1. Die formal technischen Schwierigkeiten sind bei der Musik größer als bei andern Künsten. Sie tritt zuerst unselbständig als Verstärkung der Rede, des Rufens, als Mittel zu Signalen, zur Erhöhung feierlicher oder vergnügter Stimmung, als vorübergehendes Spiel mit

Digitized by Google

Instrumentalklängen auf; man kann lange gar nicht daran denken, diese nicht gestaltenbildende Kunst doch als solche zu behandeln, sie zu eigener Entwicklung zu erheben, Tonbilder, Tongemälde aus dem Tone zu erschaffen; wie die poetische Lyrik nur schwer und spät zum Drama sich herausringt, so und noch mehr die Musik zu besonderem Fürsichsein. Die Schwierigkeit der Entdeckung und künstlerischen Gestaltung des Tonmaterials (§ 767, 1) kommt hinzu; die Herausfindung der mathematisch akustischen Verhältnisse fordert Beobachtung, Reflexion und somit höhere Kultur (daher die langsamen Fortschritte im Mittelalter). Die Idealität der Musik macht sie unfaßbar, hält sie lange auf der Stufe des tastenden Herumsuchens zurück, und auch von all diesen formellen Hemmnissen abgesehen, kann der Trieb zu konkreterem musikalischem Gefühlsausdruck, mit welchem die Musik erst zu ihrer ganzen Innerlichkeit vordringt, so lange nicht erwachen, als das subjektive Gefühlsleben selbst gebunden und gehemmt oder noch zu wenig entwickelt ist in Folge einer die freie Berechtigung der Subjektivität noch nicht zur Anerkennung zulassenden einseitig objektiven oder dualistisch unfreien Weltanschauung. Die Musik ist ein Sichselbstvernehmen des Subjekts in seinem Gefühl, in welchem es sich nach Dem was es selbst bewegt, nach *seinen* Empfindungen, Freuden, Leiden, Hoffnungen gegenständlich wird; dieses Sichselbstvernehmenwollen hat überall und immer Keime und Blüten des Volkslieds hervorgetrieben, indem in der volkstümlichen Sphäre das individuelle Einzelleben von lebendiger musikalischer Äußerung seines Gefühls nie zurückgehalten werden konnte, aber auf dem Gebiet des öffentlichen, des religiösen und politischen Lebens fand dieses Prinzip erst mit dem Aufgang der modernen Zeit seine Geltung, und es begegnet uns daher im Altertum und Mittelalter die merkwürdige Erscheinung, daß der Musik politisch und religiös gerade die entgegengesetzte Bestimmung zugewiesen wird, die Gefühlsäußerung in objektive, der Willkür des Einzelsubjekts entnommene plastische Formen zu bringen, obwohl eine Reaktion hiegegen, eine Regsamkeit des freien Prinzips, schon frühe sich zeigt und endlich im Ausgang der mittlern Zeit gewaltsam sich Bahn bricht.

2. Auf dem Boden der Musik bekämpfen einander dem zuletzt Bemerkten zufolge nicht nur direkter und indirekter Idealismus, reine Formschönheit und charakteristisch individueller und naturalistischer Gefühlsausdruck, sondern auch Form und Ausdruck überhaupt (vgl.

Digitized by Google

§ 792), objektive Gebundenheit und subjektive Freiheit. Die religiös-politische Praxis, die Theorie und der Zeitgeschmack vereinigen sich von scheinbar ganz entlegenen Gesichtspunkten aus in dem Streben, der Musik feste Formen zu geben; die erstere suchte Typen zu fixieren, in denen die Musik unverändert sich bewegen sollte, um objektive, gleichmäßige Haltung, bestimmten Stil, wie ihn z. B. kirchliche Zwecke fordern, zu erhalten und zu bewahren; die Theorie fand sich, sobald man in der künstlerischen Gestaltung des Tonmaterials zu bestimmten Resultaten, zur Unterscheidung von Tonarten und Tongeschlechtern, der konsonierenden und dissonierenden Akkorde, der verschiedenen Arten der Modulation, der verschiedenen Formen der Stimmverflechtung (Kontrapunkt usf.), der Gesetze der Gliederung der Tonstücke (der Arien, der Marsch- und Tanzmusik, der Ouvertüre und Symphonie) vorgedrungen war, mit Naturnotwendigkeit getrieben, diese Resultate festzuhalten, ins Einzelne auszubilden, sie in Systeme zu bringen, welche der Komposition die Gesetzmäßigkeit und Methode verleihen sollten, die gerade der Musik so nötig ist wegen der Flüssigkeit und Freiheit ihres ganzen Wesens; die verschiedenen Zeitalter übten einen ähnlichen Zwang aus durch den Geschmack, der zwar stets wechselnd, aber doch unter entschiedenem Einfluß auf die Kunst für gewisse Kompositionsgattungen (z. B. Kontrapunkt, Madrigal), für die eine oder andere Manier der musikalischen Figuren (z. B. der Arie), der Instrumentation usf. sich entschied, indem jede Zeit vermöge ihrer ganzen Bildungs- und Anschauungsweise unwillkürlich eine Vorliebe für Formen hat, welche derselben irgendwie entsprechen. Gerade der freisten aller Künste hat sich so ein Formalismus typischer Observanz, grübelnder Theorie, einengender Despotie des Geschmacks angehängt, der sie wiederholt mit Erstarrung und Veräußerlichung bedrohte, ebenso aber auch durch seine Einseitigkeit in gewissen Epochen ein nur um so kräftigeres Erwachen des freien Prinzips hervorrief; die Geschichte der Musik geht nicht in gerader Linie vorwärts, sondern in dem fortwährenden Wechsel und Kampf der beiden entgegengesetzten Prinzipien, deren jedes sein Recht, aber auch jedes, wo es für sich sein will, seine Einseitigkeit hat. Auch der Gegensatz des *direkten* und *indirekten Idealismus* nimmt nach einer Seite hin an dem Kampfe des formalen und des freien Prinzips Teil; der direkte Idealismus mit seiner Tendenz auf Schönheit der musikalischen Gebilde schafft sich

Digitized by Google

auch sogleich feste Formen, die er allerdings mit schönem Inhalt (Ausdruck) erfüllt, die aber nur um so mehr sich zu fixieren, sich als unabänderlich geltend zu machen suchen, je mehr in ihnen und mittelst ihrer geleistet worden ist, er wählt seinem ganzen Prinzip gemäß einfachere Harmonien, Rhythmen, einfachere Gliederungen der Teile, Sätze und Tonstücke und stellt hiemit unabsichtlich feste Typen hin, die sodann der indirekte Idealismus, um sich frei und voll zu bewegen, sprengen muß, so daß dieser letztere zu seinen übrigen Eigenschaften, mit denen er dem direkten gegenübersteht, auch noch die Tendenz auf reine Freiheit, die Neigung zu transzendentem Überfliegen fester Maße und Grenzen hinzu erhält; der indirekte Idealismus der Malerei hat stets sein Maß an den gegebenen Formen der Wirklichkeit, aber die Musik hat ein solches nicht, sie scheint sich ins Unendliche expandieren zu können, und sie neigt sich diesem Extreme von Zeit zu Zeit wirklich zu, weil der Gefühlsausdruck einmal in absolute Form sich nicht bannen läßt. Mit dem Bisherigen ist jedoch nicht gesagt, daß der direkte Idealismus bloß auf Seiten des Form-, der indirekte bloß auf Seiten des Freiheitsprinzips stehe; beide Gegensätze sind nicht identisch, sie berühren sich zwar miteinander, aber sie haben auch noch eine zweite Seite, von welcher aus ihr Verhältnis eine andere Gestalt annimmt. Der direkte Idealismus hält die Form entschieden fest, aber er ist nicht formalistisch, er geht auf schönen Ausdruck des Einzelnen, er sucht die typischen Formen, wo er sich ihrer bedient, freier und belebter, einfacher und durchsichtiger zu machen (wie z. B. die römische Schule Kanon und Kontrapunkt, Mozart die Fuge); der indirekte Idealismus dagegen kann (wie bei S. Bach) sehr gut auch in typische Formen seinen tieferen Ausdruck, seine schärfere Charakteristik, seine dunkleren Harmonien, seine kräftigeren Farben legen, obwohl er allerdings nur dann ganz in seiner Sphäre ist und vollkommen sich verwirklicht, wenn er die Form zerbricht und frei dem Fluge des individuellen Genius folgt; die beiden Gegensätze decken also einander nicht ganz, wie dies schon in § 792 u. f. sich geltend machte, sie durchkreuzen sich vielmehr bloß an einigen Punkten. Der Gegensatz des direkten und indirekten Idealismus ist dem zwischen Form- und Freiheitsprinzip nicht subordiniert als bloße Spezifikation von ihm, sondern er steht neben, ja über ihm, denn er ist ein konkreter Gegensatz, dessen beide Seiten wirklich etwas musikalisch Ganzes für sich sind, während der zwischen

Digitized by Google

Form- und Freiheitsprinzip ein abstrakter Gegensatz ist, der in seiner Reinheit gar nicht erscheinen kann, weil weder die abstrakte Form noch die abstrakte Bewegungsfreiheit noch Musik wäre; aber auch der abstraktere Gegensatz ist in der Musik von sehr großer historischer Bedeutung, welche darauf beruht, daß die Musik einerseits nach festen Formen ringen muß, um ein Gesetz zu haben, und andrerseits durch sich selbst doch stets wieder über sie hinausgetrieben wird; es wird sich zeigen, daß das Freiheitsprinzip zuletzt nicht bloß gegen die Form, sondern gegen den Inhalt und Ausdruck selbst negativ wird und so die extremste Subjektivität in der Musik Raum gewinnt.

§ 823

Das Altertum bringt es vermöge seines plastischen Charakters bis zur Herstellung eines künstlerisch brauchbaren, ausdrucksfähigen Tonmaterials, aber es sucht den Ausdruck in diesem künstlerisch gegliederten Material selbst, in der auf scharffühlende Unterscheidung gegründeten Verwendung der in den Charakteren (Stimmungsunterschieden) der verschiedenen Tonlagen, Tongeschlechter, Tonarten, Rhythmen, Instrumentengattungen gegebenen allgemeinen Ausdrucksmittel; es gelangt nicht zu einer Belebung des scharfgegliederten Materials durch individualisierende Melodie, durch eine das Tonsystem modulatorisch in Fluß setzende, konkrete Akkordklänge erzeugende Harmonie; die Musik bleibt daher unentwickelt, sie hat Ausdruck, aber nur typischabstrakten, sie hat Schönheit, aber nur durch Begrenzung, durch absolute Durchsichtigkeit, durch Fernhaltung alles Konkreten, das die Einfachheit des Stimmungsausdrucks beeinträchtigt, sie trennt sich ebendarum auch nicht wesentlich los von dem Bunde mit Poesie und Orchestik, in welchem sie sich zu dieser ebenso scharfgegliederten als einfachen Form entwickelt hat, sie bleibt melodiöse, rhythmisierte Deklamation und Begleitungsmusik, welche der poetisch erregten Rede und mimischen Bewegung Maß, Takt und Stimmungston gibt; es ist direkter

Digitized by Google

Idealismus, der das Ungeregelte der Gefühlsäußerungen in schöne und bestimmte Form bringt, aber in diesem Formalen stehen bleibt und so zum Formalismus wird.

Die Musik des Orients könnte hier nicht in Betracht kommen, selbst wenn wir besser von ihr unterrichtet wären als wir es sind. Kulturgeschichtlich ist es allerdings von großem Interesse zu sehen, wie z. B. der zartfühlende Inder die feinern Klänge der Saiten-, der trockene Chinese den handgreiflichen Lärm und das ohrenfälligere Geklingel der Schlag- und Klinginstrumente vorzieht; es ist ferner namentlich dies nicht zu bezweifeln, daß im israelitischen Volke der erhabenen und gefühlreichen Entwicklung, die seine religiöse Lyrik nahm, auch eine Gestaltung der Gesang- und Instrumentenmusik zur Seite ging, die sich vor der der übrigen Semiten gewiß durch Einfachheit und Würde auszeichnete; aber von freier musikalischer Produktivität ist keine Spur, der Gesang bewegte sich in wenigen traditionellen Tonweisen, und die Instrumentenmusik, wenn sie auch für die damalige Zeit prächtig und festlich war, kam über eine ganz einfache Begleitung der Stimmen oder religiöser Akte niemals hinaus, daher denn auch seit der Berührung des jüdischen Geistes mit dem Hellenismus die griechische Musik die herrschende und namentlich von den alexandrinischen Juden nachgebildet ward.

Die Griechen brechen auch in der Musik für alle Folgezeit Bahn durch die künstlerische Gestaltung des Tonmaterials, deren klare und scharfe Herausstellung vor Allem ihr Werk ist. Herstellung von Saiteninstrumenten mit vollständiger Oktave, Auffindung und Scheidung der diatonischen, chromatischen und enharmonischen Leiter (welche letztere jedoch wegen der Schwierigkeit des Fortgangs in Viertelstönen wieder aufgegeben ward, indem derselbe auf die Dauer der Klarheit des griechischen Geistes nicht zusagen konnte), Aufbau von (transponibeln) vier Moll- und drei Dur-Tongeschlechtern auf den sieben Tönen der diatonischen Leiter, welche nebst ihren Nebentonarten später Grundlage der Kirchentonarten (obwohl zum Teil mit veränderten Benennungen) wurden, Feststellung von dreizehn Tonarten (toni) auf bestimmten Stufen des Tonsystems, feine Belauschung des Stimmungscharakters aller dieser Skalengattungen, sowie des Klangcharakters der verschiedenen Tonlagen, eine auf diese Be-

Digitized by Google

obachtung gegründete Verwendung der Tonarten (und der Ausweichungen von der einen in die andere) für die verschiedenen Zweige der lyrischen, dramatischen und orchestischen Musik, sowie der verschiedenen Tonlagen für Chor- und monodische Musik, insbesondere Herstellung eines in kräftig-ernstem Basse singenden Männerchoros für die Tragödie, sodann besondere Pflege und höhere Ausbildung der feiner geistigen Musik der Saiteninstrumente, taktmäßige Bewegung des Chor- und Einzelgesangs, gleichfalls mit Rücksicht auf die Stimmungsunterschiede der rhythmischen Bewegungsweisen verschieden geartet, dies alles gehört ganz oder vorzugsweise den Griechen an. Sie selbst schufen mit diesen Mitteln eine Musik, die uns deswegen fremdartig erscheint, weil unsere Ausdrucksmittel weit konkreter sind als die ihrigen; den Griechen wirkten die verschiedenen Stimmlagen, Baß, Bariton, Tenor, als solche direkt, jede in Gemäßheit ihrer natürlichen Klangfarbe, die auch auf uns ihren Eindruck nicht verfehlt, sie überließen sich und lauschten dem Eindruck ihrer Moll- und Dur-Leitern direkt, dies Alles gewann Charakter und Ausdruck für sie nicht erst vermittelt durch reiche Melodieentwicklung, und nicht erst vermittelt durch Harmonik und damit verbundene feinere Rhythmisierung der Stimmführung, sondern in rein unmittelbarer Weise, wie z. B. der Farbenton eines Gemäldes schon durch sich selbst Ausdruck einer gewissen Stimmung ist. An bestimmte Tonarten, Tonlagen, Taktbewegungen, Instrumente knüpfte sich im griechischen Bewußtsein der Eindruck einer bestimmten Stimmung, Gemütsverfassung, Gemütserregung, diese Stimmung hörte man heraus in ihrer Eigentümlichkeit, in ihrem Kontrast zu den andern, sie fand man einfach immer wieder, so oft die entsprechenden Töne erklangen; daher auch die großen Wirkungen der Musik auf das Gemüt, weil sie sogleich einen bestimmten Stimmungstypus mit allen in ihm enthaltenen ethischen Beziehungen direkt veranschaulichte. Männlich, erhaben kräftig klang ihnen das Dorische (das spätere Phrygische), ekstatisch, hochfeierlich das Phrygische (das spätere Dorische), üppig, gehoben und mutvoll das Äolische (unser Moll mit kleiner Septime), zur Klage geeignet, mild, kindlich das Lydische (unser Dur), etwas kräftiger wieder das Jonische (Dur mit kleiner Septime), indem, wie es scheint, das bedeutsame, erschwerte, gleichsam Hemmungen überwindende, ernstere Dahinschreiten der Molltonarten einen erhabenen und erhebenden, das leichte, klare Da-

Digitized by Google

hingehen der Durtonarten aber einen mattern, erschlaffendern Eindruck auf den Sinn der Alten machte, so daß ihnen also „Dur" Moll und „Moll" Dur war, ein charakteristischer Unterschied der antiken, ethisch-praktischen, männlichen und der modernen, gemütlichen, in freiem Aufschwung, in ungetrübtem Wohlgefühl individuellen Daseins allein befriedigten Empfindungsweise, der aber auch deswegen nicht auffallen darf, weil die Alten in Ermanglung der harmonischen Ausdrucksmittel solche in der Tonbewegung selbst suchen und daher diejenigen Tongeschlechter bevorzugen mußten, welche bereits an sich konkrete Farbe haben und dieselbe auch der unisonen Melodie mitteilen. Eine solche Musik des unmittelbarsten Idealismus war natürlich bloß dadurch auf die Länge möglich, daß sie keine weitern Ansprüche machte als die, einerseits den Stimmungsausdruck der dramatischen und lyrischen Poesie zu verstärken, zu schärfen, zu heben, rhythmisch zu beleben, jeder Art von Feier gleichsam als letzten, den Stimmungscharakter symbolisch klar bezeichnenden Umriß noch die Töne der einen oder andern Skala in melodischer Bewegung beizugeben, andrerseits aber eben durch diese feste und klare Tonsymbolik, sowie durch das feste Taktmaß, durch die Einfachheit des unisonen Klanges, durch die gehaltene und gemessene, wenig Intervallwechsel zulassende Melodiebewegung den Stimmungsausdruck zu idealisieren, ihm im Gegensatz zu allem Naturalismus leidenschaftlicher Erregtheit die Geschlossenheit in sich selbst, die höhere geistige Ruhe zu verleihen, welche der plastische Sinn des Hellenentums von der Kunst als eine Pflicht forderte, weil sie auch das stärker erregte Leben in festem, allgemein-gültigem Maß, in idealer Gesetzmäßigkeit darstellen sollte (wovon selbst nicht die bewegtere dithyrambische Weise, sondern nur die orgiastische Musik dionysischer Kulte eine Ausnahme machte); die Musik wirkte nur zum Ganzen mit, als belebendes und als maßgebendes Element zugleich, und sie blieb daher melodisch-rhythmische Deklamation und Begleitungsmusik, sie trat nur wenig aus dieser Stellung heraus, die sie festhalten mußte, wenn nicht die mit ihr untrennbar verflochtene Dramatik und Lyrik selbst zu Grund gehen sollte. Das naturgemäße Bedürfnis nach konkreterer Belebung der Musik durch Harmonie machte sich auch geltend; die Monodie wurde bereits mit höhern und tiefern Oktaven-, Quint-, Quartklängen der Lyra begleitet; aber weiter zu gehen, auch die andern, die sogenannten diaphonischen Intervalle, wie die Terz, anzuwenden oder gar

Digitized by Google

den Zwei- zum Dreiklang zu erweitern, dies gelang nicht, oder fand es, wenn es versucht ward, Mißbilligung; was die klare Durchsichtigkeit der Musik alterierte, galt dem griechischen Ohre als verletzend, und auch die Versuche, diaphonische Intervalle anzuwenden, hatten wohl mehr das Streben nach größerer Mannigfaltigkeit, namentlich der Instrumentenmusik, als ein Bedürfnis nach gefühlreicherer Erwärmung der unisonen Musik zu ihrer Grundlage; die Musik sollte ja überhaupt die Gefühle nicht aufregen, nicht schmelzend auf das Gemüt wirken, sondern dem das Gemüt erfassenden musikalischen Stimmungsausdruck stets zugleich Bestimmtheit, klare Form, festes Maß, geregelte Bewegung geben und so in derselben Art vor Allem beruhigen, wie das Gesamtkunstwerk mit seinen geschlossenen Formen überhaupt; nicht die Harmonie der Akkorde, die immer etwas Undurchsichtiges hat und gerade auch hiedurch auflösend und erweichend wirkt, sondern eine ideale Harmonie, die Harmonie der Reinheit distinkter Klänge, die Harmonie der klar durchsichtigen, direkt symbolischen Stimmungsveranschaulichung, der Haltung und der Gemessenheit war es, was man wollte; man verschmähte, weil man die Musik wie die andern Künste plastisch auffaßte, ihr subjektives malerisches Element, das nun einmal verschlungenere Tonbewegungen und Tonverknüpfungen fordert, als der Sinn des Altertums in der Kunst, wo sie öffentlich auftrat, es zuließ. Die Musik mußte aber mit diesem direkten Idealismus beginnen, der die Elemente der Tonwelt zuerst klar und scharf unterschied (vgl. § 769, 1) und in ihnen einen unmittelbaren, einfach schönen Stimmungsausdruck suchte; erst im Gegensatz zu der hiemit gegebenen typischen Starrheit des unvermittelten Nebeneinanders scharf geschiedener Tongeschlechter und zu der Kälte und Leblosigkeit des monotonen Ein- und Oktavenklangs konnte sich der Schmelz, der modulatorische Fluß, die Weichheit und Lebendigkeit harmonischer Musik entwickeln.

§ 824

1 Die Impulse, welche das Christentum mit seinem das Gemüt im Innersten erfassenden und aufschließenden Bewußtsein des ebenso tiefen als ewig zur Versöhnung aufgehobenen Gegensatzes zwischen dem Endlichen und Unendlichen der empfindenden Phantasie gegeben hatte, schaffen nicht sogleich eine wesentlich

Digitized by Google

neue musikalische Kunstform. Die Kirche erhält die höhere Musik und rettet sie aus dem Altertum ins Mittelalter herüber, sie stellt den Ausdruck als allein bestimmendes Prinzip auf, gibt dem Gesang mehr Innigkeit und Feierlichkeit der Bewegung, aber hält ihn wiederum in typischen Formen fest. Die Melodie bleibt Sprechgesang, in Noten von gleichem Zeitwert fortschreitend (Cantus planus), einstimmig, die Anfänge zu harmonischer Begleitung gehen wieder verloren. Allein endlich tritt eine Reaktion 2
ein gegen diese Monotonie durch die Ausbildung der Harmonie, welche gegen den Ausgang des Mittelalters zur Polyphonie fortschreitet. Die hiemit gegebene Möglichkeit einer volleren und tieferen musikalischen Darstellung realisiert sich nur allmählich, da die neugewonnene polyphone Harmonie zunächst gegen die Melodie sich verselbständigt, gegen die Rücksicht auf den Stimmungsausdruck sich abschließt und in eine leere Systematik, in eine abstrakte Form ausartet welche der Geist zunächst noch nicht überall mit Gefühlsgehalt zu durchdringen vermag, welche er aber beharrlich festhält und fortbildet, weil in ihr doch das Prinzip belebter Individualisierung der Stimmführung und gesetzmäßigen Fortschritts der Tonfolge vertreten ist.

1. Die Ansätze zu belebterem Stimmungsausdruck, welche die wenigen Notizen über den ältesten christlichen Kultus durchblicken lassen, bleiben vereinzelt und ohne Erfolg, indem die ekstatischen Gefühlserregungen des sogenannten Zungenredens, in welchem der seiner Versöhnung mit dem Göttlichen in unendlicher Selbstgewißheit sich bewußt gewordene Geist offenbar eine neue, seinem überwallenden Gefühl entsprechende Äußerungsform suchte, zu gestaltlos waren, als daß ein neuer musikalischer Stimmungsausdruck sich aus ihnen hätte entwickeln können; das ekstatische Element, dieser reine Gegensatz zum Antiken, tritt wieder zurück, der Kultus nimmt fest geregelte Formen an; der kirchliche Priester- und Chorgesang erhält wieder eine ähnliche Bestimmung wie im Altertum, die Bestimmung feierlich deklamatorischer Begleitung religiöser Handlungen und feierlichen Vortrags reli-

Digitized by Google

giöser Gesänge, Gebete, Hymnen, Psalmen, evangelischer Abschnitte usf. Der Ausdruck kommt aber mehr zu seinem Rechte, die Texte sind einfacher, die Musik kann mehr für sich heraustreten, als es in der ehemaligen Verbindung mit einem konkreten, streng rhythmisch gegliederten poetischen Inhalt möglich war, die Stimmungsunterschiede der Tonarten werden immer noch wirksam verwendet, aber der Stimmungsausdruck des einzelnen Gesangstücks ist jetzt das Wesentliche; so einfach Alles noch ist, so weht doch in den Monodien des kirchlichen, „gregorianischen" Gesangs eine an den Inhalt sich anschmiegende Weichheit, die auf höhere Formen der Ausbildung bereits hinausweist. Die Musik folgt in gleichlangen Noten, in gleichförmigem, nur zum Behuf besondern Ausdrucks größere Intervalle ergreifendem Vor- und Herumschreiten auf der Skala, ohne Takteinteilung, meist syllabisch geformt dem Texte und läßt dessen Wort- und Silbenrhythmus klar durchscheinen, es ist nur Sprechgesang, aber durch Wahl der Tonart, durch treffende Hebungen, Senkungen, Wendungen musikalisch ausdrucksvoller, melodiöser Sprechgesang, obwohl von melodischer Gliederung, Periodisierung noch nicht die Rede ist, es ist alle äußere Form aufgelöst in die einfach der Stimmung nachgehende, sie in Einem Zuge, ohne Ein- und Abschnitte wiedergebende Aussprache des religiösen Gefühlsinhalts; auch Schönheit der Musik als solcher ist nicht Zweck, sie ist nur schön in ihrer treffend ausdrucksvollen Einheit mit dem Inhalt, jedoch hier mit dem Unterschied vom Antiken, daß die größere Innigkeit des Ausdrucks, indem sie zugleich eine durchaus klare und einfache bleibt, auch eine musikalische Schönheit einzelner Wendungen mit sich führt, welche die antike Musik wohl nicht gekannt hatte. Kurz, es ist ein indirekter Idealismus, aber noch nicht in Opposition gegen das Prinzip einfacher Schönheit, sondern dieses selbst innerhalb seiner reproduzierend und neu gestaltend in Folge der Unmittelbarkeit, mit welcher der Gesang, obwohl er nicht mehr bloß die „allgemeinen" Ausdrucksmittel gebraucht, doch überall die nächstliegenden ergreift und so die Durchsichtigkeit, die reine Idealität sich bewahrt.

2. Vollkommen wird die Musik über das antike Prinzip erst hinausgeführt durch die Einführung der Harmonie. Die Monotonie des unisonen, bloß melodischen Gesangs ruft zwar auch in Italien, wo sie sich vorzugsweise ausgebildet hat, schon seit dem siebenten Jahr-

Digitized by Google

hundert einzelne Verſuche mehrſtimmiger Belebung des Geſangs (wie ſchon im Altertum) hervor, aber erſt vom deutſchen Geiſte wird ſie in ihrer ganzen Leerheit empfunden, ſeitdem man hier zuerſt nur ſchüchtern taſtend auf die Harmonieverhältniſſe der Intervalle aufmerkſam geworden war und angefangen hatte, die Hauptſtimme mit konſonierenden Nebentönen zu begleiten; mit dieſer, wie es ſcheint, ſeit dem zehnten Jahrhundert in Flandern, wo auch die Malerei einſt am beſtimmteſten den konkreten echt maleriſchen Stil der flachern italieniſchen Anmut entgegenſtellen ſollte, ſyſtematiſcher behandelten und praktiſch gemachten Erfindung beginnt erſt die Muſik der Neuzeit, die ganze und volle Muſik überhaupt. Es war nichts Anderes als das Wohlgefallen am Mitklingen der einen Stimme zur andern und an den in demſelben zu Tage kommenden geſetzmäßigen Klangverhältniſſen, was einem Hucbald u. A. für die Harmonie ein ſo belebtes Intereſſe einflößte; die altitalieniſche Muſik ſetzte zwar mit Recht der antiken die Melodie, die Zuſpitzung des abſtrakten bloßen Tonganges zu individuellerer, dem ſubjektiven Gefühl genügender Geſtaltung entgegen, aber ſie war in dieſer ſelbſt wiederum plaſtiſchen Herausführung des Innern zur Selbſtdarſtellung in einfach ebenmäßigem, planem Linienumriß ſtehen oder vielmehr ſchweben geblieben, ſie hatte wie alle italieniſche Kunſt etwas einſeitig Superfizielles, ein Heraustreten des Innern an die Oberfläche in klarer, großartiger Zeichnung, aber ohne Tiefe und Lebenswärme; hier aber iſt es anders, man will erſtens nicht bloß dieſes einfache Linienziehen, das von einem Momente zum andern vorwärtsſchreitet und damit zwar einen klaren, aber auch einen leeren Eindruck macht, man will nicht mehr den Einzelton, ſondern ein Tonganzes, man will um jeden Preis der Längendimenſion die in die Breite und Tiefe, dem dünnen Laute den volleren, wärmeren Klang, dem Tonumriß die Tonfärbung, und man will zweitens dem tonus vagus, der auf den Stufen der Leiter auf und ab irrt, den beſtimmten Ton, beſtimmte Klangverhältniſſe beigefügt haben, die in die Muſik ein Element der Geſetzmäßigkeit und ſomit neben der Wärme auch etwas Strafferes, Strengeres, Tieferes bringen, man will nicht bloß Kunſt, Melodiekompoſition, Subjektivität, ſondern Natur, eine natürliche Geſetzmäßigkeit, eine Objektivität, einen realen Hintergrund, auf welchem das Subjektive ſich bewege, wie dies Alles auch die deutſche und beſonders die flandriſche Malerei (§ 728) in entſchieden-

Digitized by Google

ſter Weiſe erſtrebte. Damit entſteht nun aber freilich auch eine einſeitige Richtung in der Entwicklung, die alle ſonſtigen Kruditäten der mittelalterlichen Kunſt noch weit hinter ſich läßt. Die Harmonie wird zunächſt in abſtrakter Selbſtändigkeit genommen; man begleitet die Hauptſtimme mit fortgehenden Quarten und Quinten, als ob dieſe Klangverhältniſſe, weil ſie geſetzmäßig und natürlich ſind, nun überall angewandt werden müßten, man zerſtört mit dieſen gleich fortlaufenden Zweiklängen nicht nur alle Abwechſlung, ſondern auch alle wirklich harmoniſche Fortſchreitung, weil dabei alle natürliche Akkordverbindung durch den Mechanismus des Fortrückens in gleichen Intervallen unmöglich gemacht iſt. Allmählich, gegen den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts ſind zwar endlich die richtigen Grundſätze über den notwendigen Intervallwechſel bei der Fortſchreitung und über die Auflöſung der Akkorde durchgedrungen, der Italiener Marchetto von Padua und der Franzoſe Jean de Meurs ſtellen ſie auf, ſie bringen in die Harmonie das wieder hinein, was ſie *mit der Melodie gemein* haben muß, die Biegung, die Hebung und Senkung, durch die Akkordwechſel und Akkordübergang ermöglicht wird, und es iſt ſomit die wahre Harmonik gewonnen; zugleich hatte die Vertiefung des Geiſtes in die Harmonie vom zwölften Jahrhundert an Anſtoß gegeben zur Ausbildung der Metrik und Rhythmik, ſoweit ſie für das Nebeneinander-Hergehen mehrerer Stimmen erforderlich iſt, und es war alſo auch hiemit ein weiteres Element objektiver Geſetzmäßigkeit, das in der altitalieniſchen Muſik verloren gegangen war, wieder hergeſtellt. Allein dieſes Prinzip harmoniſcher Vielſtimmigkeit tritt dem Prinzip des Ausdrucks, das bei jener noch rohen Harmonie gleichfortſchreitender Intervalle ganz zerſtört war, abermals in den Weg und hebt wiederum wie jene die Harmonie ſelbſt, die ſie zu kultivieren meint, auf. Die Vielſtimmigkeit wird Polyphonie, einfacher, doppelter, mehrfacher Kontrapunkt, Kanon; der Geiſt arbeitet ſich, froh darüber, daß er in der Muſik konkrete Mannigfaltigkeit und ein Geſetz entdeckt hat, mit welchem ſich kunſtvolle Tongebilde hervorbringen laſſen, in dieſe Polyphonie, in die Häufung und Gegeneinanderſtellung der Stimmen ſo hinein, daß die Muſik ſelbſt, der Ausdruck, die Melodie ihm verloren geht; die kontrapunktiſche Kunſt iſoliert ſich, wird zur mathematiſchen Technik, welche lange Zeit ſich ſpröde verhält gegen das neben ihr, beſonders durch die Troubadours aufblühende melo-

Digitized by Google

diſche Lied; wie ein zu ſehr aufs Einzelne gehendes Naturſtudium der deutſchen und der niederländiſchen Malerei das Durchdringen zu reiner Schönheit der Geſtalt vielfach verdirbt, ſo, nur in weit größerem Maße, iſt es auch hier, das Schöne geht im Gelehrten unter, die Form im Formalismus. Es kann daher auch nicht anders kommen, als daß dieſer Formalismus, weil es ihm am Intereſſe für den Inhalt fehlt, am Ende, ſo ernſter Natur er zu ſein ſcheint, auch in leere Spielerei umſchlägt, die zwar von den Meiſtern der Kunſt, wie von Josquin des Prés im fünfzehnten Jahrhundert, nur nebenbei mit Humor betrieben wird, aber desungeachtet auf dem Wege iſt, die Muſik ganz von ihrem eigentlichen Ziel, der Darſtellung lebendiger Gemütserregung, abzulenken und des Gehalts und Ernſtes ſie zu berauben. Zudem bleibt Ein Mangel der monodiſchen Muſik, das ſchwebende Auf- und Abirren der Töne ohne feſte Baßbaſis unbeſeitigt, die Melodie iſt nur multipliziert, nicht aber eine Geſchloſſenheit des Kunſtwerks in ſich ſelbſt erreicht, die es nur erhält, wenn die Harmonie ſich auch nach ihrer der Melodie entgegengeſetzten Seite, als ſtützende und begleitende Unterlage ausbildet. Allein gerade an dieſem Mangel tritt am klarſten hervor, welches an ſich doch berechtigte Motiv dieſer einſeitig polyphonen Kunſt zu Grund liegt, es iſt die Stimmenfülle und Stimmenſelbſtändigkeit, an welcher jene immer mehr zum Bewußtſein individueller Selbſtberechtigung heranreifende Zeit ihre Freude hat, es iſt das Ineinander- und Umeinanderherumſpielen der Stimmen mit ſeiner lebendig-maleriſchen Mannigfaltigkeit, was der an ſich trockenen Kunſtform Reiz verleiht und ſie ſogar populär macht im Madrigale (§ 803) trotz ihrer ſo abſtrakt ſcheinenden Syſtematik. Nirgends tritt das indirekt idealiſtiſche Prinzip, das auf Geſtaltenſchönheit verzichtet und auf weitem Umweg mit vielen Härten und Schroffheiten eine Geſamtwirkung ſucht, ſo ſprechend heraus und dem direkt idealiſtiſchen entgegen, es tritt ihm entgegen ſelber in der Weiſe der Form, die ſonſt Hauptmoment des andern Prinzips iſt, weil eben dieſe Form doch das Moment der Individualität, ſowie das eines naturaliſtiſchern Klang- und Figurenreichtums, zu ſeiner Berechtigung bringt. Diskantus, Auseinanderſingen, bei belebteren Stücken auch Fuga, Stimmenjagen (welche erſt ſpäter zu dem ſymmetriſcher gebauten Stimmgefüge, das die jetzige Fuge darſtellt, ſich fortbildete), nannte man dieſe kontrapunktiſchen Geſänge, zum deutlichen Beweis,

Digitized by Google

daß eben die Verſelbſtändigung und das freie Gegeneinanderſpielen der Stimmen der Zeit ſelbſt als das Charakteriſtiſche, als das, was ſie eigentlich wollte, vorſchwebte; kommt es doch vor Paleſtrina ſo weit, daß man in extremſter Oppoſition gegen die altkirchliche Monotonie in der Liturgie verſchiedene Stücke derſelben, ja nebenbei weltliche Melodien, zuſammen und durcheinander ſingt, weil eben die Individualität dem monotonen Konzentus um keinen Preis mehr ſich fügen will.

§ 825

Die Harmonie und Polyphonie bewirkt im fünfzehnten Jahrhundert eine Umbildung hauptſächlich der kirchlichen Vokalmuſik; ſie bringt in ſie eine Vielſtimmigkeit, Figurierung und Stimmenverflechtung, durch welche ſie erſt wirklicher Chorgeſang, Muſik einer in ihren einzelnen Gliedern lebendig von dem religiöſen Inhalte bewegten Geſamtheit wird. Die niederländiſchen Meiſter bilden ſie in dieſer Richtung immer weiter aus, das Moment des rein Muſikaliſchen kommt allmählich wieder zur Berechtigung, obwohl erſt Orlandus Laſſus im ſechzehnten Jahrhundert dieſe Kunſtform zu der Großartigkeit des Ausdrucks erhebt, der ſie fähig iſt. Zu derſelben Zeit wird die harmoniſch polyphone Muſik in Italien von Paleſtrina auf eine Stufe der Ausbildung erhoben, welche zugleich Grundlage eines neuen Stiles wird. Der religiöſe Ausdruck und die Klarheit werden Hauptgeſetz; die Polyphonie wird mit ausdrucksvoller Weichheit des Ineinanderüberfließens der Stimmen und mit ebenſo durchſichtiger Auseinanderhaltung derſelben behandelt; das melodiſche Prinzip der altkirchlichen Muſik wird wieder aufgenommen und durch die Harmonie erwärmt und beſeelt, zugleich aber durch die lichte Einfachheit dieſer Harmonie, durch ruhigen Rhythmus, durch beſchränkte Anwendung der Figurierung dem Element des Ausdrucks eine ſtrenge Formſchönheit und eine Hohheit und Großheit beigegeben, durch welche das die Grundlage bildende

Digitized by Google

indirekt idealistische Prinzip der Klangfülle und Stimmenindividualisierung in erhabenster Plastik wieder zur reinen Idealität verklärt ist.

Die bedeutendsten niederländischen Meister, Dufay, Ockenheim, Josquin des Prés führen in ernster, jedoch noch trockener Weise, zum Teil in Anlehnung an kirchliche oder Volksmelodien, welche sie mit kontrapunktisch geführten, teils unter, teils über der Hauptstimme herlaufenden Nebenstimmen umgeben, die Polyphonie in die Vokalmusik, insbesondere in die kirchliche, ein; am freiesten verfährt hierin Josquin, dessen Charakterisierung durch Luther, daß ihm es die Noten machen müssen, wie er es wolle, die Andern aber, wie die Noten es haben wollen, zugleich zeigt, wie wenig es bis zum sechzehnten Jahrhundert im Ganzen gelungen ist, die spröden Kunstformen zu beherrschen, ihnen Leben und Geist einzuhauchen. Mit dem höheren geistigen Aufschwung des letztgenannten Jahrhunderts erreicht die niederländische Schule ihren Höhepunkt in den Werken des O. Lassus, welche eine reiche Stimmenfülle mit unverkennbarer Tendenz auf Großartigkeit vereinigen, aber mit dem formalistischen Prinzip nicht in so ausgesprochener Weise zu brechen die Absicht haben, wie dies in Italien geschieht. Hier, in Rom, tritt der Bruch ein zwischen dem abstrakten Formalismus und der Forderung des Ausdrucks, der Klarheit und der Würde für die kirchliche Musik. Palestrina gibt der polyphonen Figuralmusik zurück, was ihr in dieser Beziehung fehlt; er verwendet aber zugleich auch für die einfache melodische Musik des gregorianischen Sprechgesangs die Harmonie in wirksamster, großartigster Weise. Die Melodie erhält an der Harmonie eine tragende Basis und damit festere Haltung und größere Kraft; die Melodie wird in ihrer alten Einfachheit belassen, aber eben auf Grundlage dieser Einfachheit wird sie mit der Harmonie, d. h. sowohl mit bloßen Akkorden als mit selbständiger sich bewegenden, antwortenden, ausfüllenden, einzelne Wendungen ausführenden Nebenstimmen dergestalt verschmolzen, daß das Ganze nur eine sich fortbewegende, ruhig wogende Harmonie wird, eine Musik, welche nicht bloß melodisch, sondern harmonisch anspricht, die Seele nicht bloß melodisch-klar, sondern auch harmonisch-weich ergreift, sie auflöst in die mit den Wendungen der Harmonie entstehenden Stimmungstöne (Ausdrucksschattierungen), wie die Stimmen selbst

Digitized by Google

nichts für sich bedeuten wollen, sondern aus dem Ganzen nur heraustreten, um immer wieder in dasselbe zurückzugehen und zu seinem hellen weichen Klange mitzuwirken; es ist (S. 147 f.) bestimmte Musik, umhaucht und umschwebt von der Musik überhaupt. Zugleich aber ist diese Harmonie eine so lichte, unweichliche, gediegene, von allem Süßen und Pathetischen reine, einfache, durch die antiken Tonarten allerdings sehr bestimmt gefärbte Dreiklangharmonie, daß Alles ebensosehr klar auseinandertritt, als es zusammenklingt, und Alles ebenso ruhig sich gegeneinander bewegt, als es schön ineinander fließt; desgleichen ist der Rhythmus auch, wo mehr figuriert wird (von den Stimmen z. B. kleine schnellere Tongänge ausgeführt werden), so ebenmäßig, daß die Haltung des Ganzen, das zu ruhen scheint in der Bewegung, nirgends gestört oder erschüttert wird. Von dramatischer Erregtheit ist keine Spur, auch da nicht, wo mehrere Chöre einander antworten, es ist eine plastische Objektivität über das Ganze hergebreitet, die allerdings einen wärmeren und bestimmteren Ausdruck an einzelnen Punkten nicht ausschließt, aber doch in der Art, daß der gleichbemessene Rhythmus des Ganzen auch hier nur vorübergehend in einfacher Weise belebt wird, das Gleichgewicht, in dem Alles sich bewegt, somit keine Störung erleidet. Die Idealität wird noch besonders verstärkt durch die Einfachheit der Ton- und Ausdrucksmittel; die Menschenstimmen, zu mehrstimmigen Solos oder Chören vereinigt, sprechen das Ganze aus für sich allein und ohne selbst ein subjektives Ausdrucksvollseinwollen in dasselbe zu legen, die Sache allein soll wirken und der Ausdruck vor Allem darin bestehen, daß nichts sich vordrängendes Subjektives die ideale Stimmung des Ganzen störe und abschwäche.

§ 826

Während die römische Schule den Stil Palestrinas fortsetzt sowohl nach der Seite der Großartigkeit als nach der des Ausdrucks hin, welcher letztere besonders durch Allegri eine hohe Vollendung erreicht, entwickelt sich in Italien seit dem Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts aus der polyphonen Madrigalmusik die Oper, welcher das Oratorium und eine höhere

Digitized by Google

Ausbildung der Instrumentalmusik für den Zweck der Gesangsbegleitung auf dem Fuße folgt. Die weltliche Musik wirkt auf die kirchliche zurück und befördert das in dieser selbst erwachte Streben nach größerer Bewegtheit, nach freierer Ausbildung des melodisch-rhythmischen Elements, nach reicherer Figuration, ohne zunächst den Gehalt und die Strenge des Stils aufzuheben; die religiöse Musik Italiens wird so dasjenige Gebiet, auf welchem die moderne Musik, soweit sie nicht dramatisch ist, die Ausbildung zu einer die Form bemeisternden, sie zum einfach schönen Ausdruck des Gefühlsinhalts erhebenden Klassizität erlangt, wiewohl dieselbe am Ende des achtzehnten Jahrhunderts bereits in eine der Tiefe ermangelnden Anmut und Weichheit überzugehen beginnt. Die Oper bildet das Rezitativ, mit dem sie begonnen, zur Arie fort und bringt hiemit ein Hauptelement der dramatischen Musik zu klassischer Entwicklung, aber sie bewegt sich in Italien von vornherein in einseitig melodiöser Tendenz, welche sie hindert, sich zum wirklich dramatischen Kunstwerk auszubilden, und auch sie wieder einem Formalismus anheimfallen läßt, dem Formalismus einer die Oper zum bloßen Rahmen für die verschiedenen Formen der Gesangsmusik zurichtenden und diese selbst in Singkunst verwandelnden Vorliebe für das Äußere der Gesangsvirtuosität.

Die italienische Musik bleibt großartig und gediegen, solange und soweit sie das ursprünglich deutsche Element der Harmonie als Grundlage der Komposition fortbestehen läßt. Die Polyphonie und die Verbindung der Harmonie mit der Melodie war jedoch auch innerhalb des Prinzips direkter Idealisierung, welchem die italienische Musik diese ihr von außen zugekommene Kunstform wieder unterworfen hatte, noch weiterer Ausbildung fähig, und es zeigt sich daher schon in der römischen Schule eine über Palestrina hinausgehende Entwicklung; die Weichheit der Harmonie, das Gefühlvolle findet in Nanini und im siebenzehnten Jahrhundert in Allegri ihre Hauptvertreter, dessen berühmtes Miserere die Melodie, d. h. das in dieser selbst, in ihren

Digitized by Google

Wendungen und Hebungen liegende Ausdruckselement schon selbständiger hervortreten läßt, ohne jedoch die Mitwirkung der Harmonie in Palestrinas Weise irgend an ausdrucksreicher Bedeutsamkeit verlieren zu lassen. Auf der andern Seite findet auch das Prinzip der sonst mehr in Deutschland ausgebildeten, möglichst gesteigerten Vollstimmigkeit in seinem Zeitgenossen Benevoli seine Vertretung innerhalb der römischen Schule, wiewohl immer noch mit verhältnismäßig einfacher Figurierung der Stimmen. Es lag in der Natur der Sache, wie des italienischen Geistes, daß das melodische Element sich mehr und mehr hervordrängen mußte, das schon Palestrina selbst dem einseitig harmonischen entgegengestellt, dann aber allerdings mit diesem wieder untrennbar verschmolzen hatte; eine gewisse Gleichförmigkeit obligat wiederkehrender melodiöser Wendungen, welche stehendgewordenen harmonischen Kombinationen (besonders am Schlusse der Sätze und Perioden) dient, sowie eine entschiedene Mäßigung der selbständigen Bewegung der polyphon zusammenwirkenden Stimmen, ist der ältern römischen Schule noch eigen, weil sie die Einzelstimmen noch nicht individualisieren, sondern sie nur zum Ganzen mitwirken lassen will; hiebei aber konnte nicht beharrt werden, der italienische Charakter verlangte unmittelbar ins Ohr fallende Klarheit des Ganges der Melodie, und diesem Trieb kann auch die römische Schule nicht widerstehen. Vollkommen aber wird dieses Prinzip der Stimmenindividualisierung ins Leben eingeführt erst in Folge der Erfindung der Oper, die eben aus dem Drange der italienischen Natur nach freier, nicht durch die Harmonie gebundener musikalischer Bewegung, nach freiem Ausdruck des Charakters und Verlaufs subjektiver Stimmungen, wie solche im Drama auftreten, hervorgegangen ist. Die durch das Madrigal über die kirchliche Sphäre hinaus in weitere Kreise gedrungene Vokalkunstmusik folgt endlich seit dem Schlusse des sechzehnten Jahrhunderts dem auf andern Kunstgebieten schon früher durchgebrochenen Streben, die überlieferten stereotypen Formen zu verlassen und mit vollkommen freier Handhabung der Mittel, mit freier Erfindung einer schön charakteristischen, lediglich dem Wesen des eben vorliegenden Gegenstandes selbst entnommenen Darstellung der Kunststoffe sich zu widmen; angeregt durch die Erinnerung an das antike Drama, beginnt man dramatische und zwar zunächst mythologische Stoffe, welche charakteristische, sangbare Situationen und Handlungen darbieten, mit Musik in Szene

Digitized by Google

zu ſetzen. Hiemit iſt der Muſik ein neues Gebiet eröffnet, das Gebiet des beſtimmteren Ausdrucks des Individuellen, des Pathetiſchen und des Rührenden, ſowie der dramatiſchen, die Entwicklung einer Stimmung verfolgenden, in ihr Einzelnes eingehenden Schilderung. Die Opernmuſik iſt ebendeswegen zunächſt bloß Rezitation, hie und da wechſelnd mit kleinen, zuſammenfaſſenden, abſchließenden Chören, ſowie verbunden mit einer zur Belebung dienenden, wenngleich noch ſehr einfachen Inſtrumentenmuſik; aber das neue Prinzip der Individualiſierung der Muſik iſt damit ſeiner noch ſehr unentwickelten Geſtalt ungeachtet ein für allemal aufgeſtellt und verfehlt nicht, vorherrſchenden Anklang in Italien zu gewinnen. Das geiſtliche Drama, das Oratorium und Kantate erhält im Verlauf des ſiebenzehnten Jahrhunderts, beſonders durch Cariſſimi eine ſchöne, bewegte Rezitation mit melodiſchen Arien und volleren, kunſtreicheren Chören vereinigende Ausbildung, durch welche dieſe Kunſtgattung zwiſchen die im Ganzen noch ſehr muſikloſe Oper und die Harmoniefülle der Kirchenmuſik in die Mitte tritt. Seit dieſer Zeit iſt nun ein entſchiedener Einfluß des von Oper und Oratorium vertretenen rhythmiſch-melodiſchen Prinzips auf die kirchliche Muſik vorhanden. In Neapel und Venedig, wo die Oper ihre Hauptſtätte findet, wird, nicht ohne Einflüſſe von Deutſchland her, auch die Kirchenmuſik freier in Melodie, Rhythmus, Harmonie und Charakteriſtik; die Stimmen werden individualiſiert, ſie treten in den polyphoniſchen Werken ſchärfer und geſonderter auseinander, ſie erhalten belebtere rhythmiſche Gliederung, mannigfaltige inſtrumentale Begleitung, die Figurierung verdrängt immer mehr den ebenmäßigen Cantus planus, der gregorianiſche Geſang iſt bald nicht mehr als Grundlage der italieniſchen Kirchenmuſik zu erkennen; die freien Formen der rezitativiſchen und arioſen Monodie, des Vokalterzetts uſw. werden mit Vorliebe ergriffen, die Harmonie und Modulation durch reichere Anwendung der zuſammengeſetzteren Akkorde und durch Beſeitigung des ausſchließlichen Gebrauchs der Kirchentonarten mannigfaltiger und vielſeitiger; die charakteriſtiſche Geſtaltung der einzelnen Tonſtücke je nach ihrem Inhalt und der ſubjektiveren Auffaſſung des Komponiſten verdrängt, namentlich in den ſogenannten Kirchenkonzerten, mehr und mehr die typiſche Behandlung, ſo daß die Kirchenmuſik allmählich einen reichen Kreis mannigfaltiger Produktionen aus ſich emportreibt, der im ſechzehnten Jahrhundert noch unmöglich geſchienen

Digitized by Google

hatte. Der einst durch die flandrischen Meister und durch Palestrina gegebene Impuls zu gehaltvoller und polyphonisch tiefer Komposition wirkt desungeachtet auch außerhalb der römischen Schule fort; religiöse Kompositionen der Gabrieli, Lotti, Caldara aus der formenreichen venetianischen und der Scarlatti, Astorga, Durante, Leo aus der gelehrten neapolitanischen Schule atmen immer noch religiöse Kraft, Innigkeit und Würde, und erst allmählich machen im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts diese Eigenschaften bei einem Marcello und Pergolesi entschiedener einer formelleren Schönheit, Anmut und Weichheit Platz, welche mehr dem Oratorium und der Oper als der kirchlichen Musik angehört. Damit hat die Musik in Italien ihren Kreislauf vollendet; spätere Entwicklungen der italienischen Musik stehen wesentlich unter französischem und deutschem Einfluß; die Mission Italiens ist hier wie auf dem Gebiet der Malerei die Ergänzung des antiken plastischen Prinzips durch das konkretere, realistischere modern-germanische Prinzip und die Zurückführung dieses letztern zur Schönheit der unmittelbar wohlgefälligen Erscheinung. In Folge dieser Tendenz war Italien auch die Wiege der Oper geworden, die ja nur da entstehen konnte, wo der Drang zu freimelodischer, einfach schöner Musik lebendig war. Aber hier reicht nun das italienische Prinzip nicht vollkommen zu; Italien schuf die Oper, ohne sie ihrem wahren Begriff nach realisieren zu können. Das trockene, steife Rezitativ treibt zur *Arie* fort, deren über das Lied weit hinausgehende Bestimmtheit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks nur in Italien *zugleich* mit dem schönen Fluß und dem leichten Schwung der Melodie, ohne den sie eckig und unbeholfen bleibt, ausgebildet werden konnte; die Vereinigung dieser beiden Elemente hat italienische Lebhaftigkeit und italienischer Formsinn geleistet. Aber je mehr die Gesangsmusik zu dieser freien Schönheit sich entwickelt, desto mehr wird die schöne Form Selbstzweck, desto mehr geht die Vokalmusik über in *Gesangsvirtuosität*. Nicht als ob bloß das Mechanische der Technik Gegenstand des Interesses wäre; sondern die Gesangkunst wird in Italien, losgetrennt von höherem dramatischem und tieferem Gemütsausdruck, deswegen für sich Objekt, weil das in ihr stattfindende vollkommene Heraustreten des Innern in äußere sinnliche Form, d. h. weil das drastisch Pathetische einer-, das anmutig Weiche andrerseits, das im Gesange als unmittelbarer und vollster Äußerung innerer Bewegt-

Digitized by Google

heit liegt, dem ebenso südlich lebhaften und leicht erregbaren als formbegierigen, klare Anschaulichkeit, treffende Wirkung, packenden Eindruck verlangenden italienischen Geiste als ein Höchstes und Letztes erscheint; der Gesang ist ihm für sich ein lebendiges plastisches Kunstwerk der bewegten Subjektivität, das als solches ihn befriedigt, so daß der Inhalt Nebensache wird. Manches Schöne in Melodie und Ausdruck mag mit den zahllosen in den Schutt der Vergessenheit begrabenen Opern der zwei ersten Jahrhunderte dieses Kunstzweiges bis jetzt verloren gegangen sein; aber die musikalische Dramatik konnte auf diesem Boden nicht gelingen.

§ 827

In Deutschland geht aus der Musik der niederländischen Schule eine ähnliche Blüte harmonisch melodischer Kunstmusik hervor, wie in Italien durch Palestrina. Aber zu ihr tritt mit dem Protestantismus die volkstümlichere, neben gleicher religiöser Tiefe kräftigere und lebensvollere Form des Chorals hinzu, welche auch auf jene Kunstmusik einen kräftig belebenden Einfluß ausübt, wie die Musik in Deutschland überhaupt von Anfang an eine mehr auf innigen Gefühlsausdruck als auf Formschönheit gehende Richtung einschlägt. Ebendeswegen aber entwickelt sich die deutsche Musik langsamer zu einer eigentümlichen Kunstform; erst im achtzehnten Jahrhundert erreicht sie in Sebastian Bach und Händel ihren erstmaligen Höhepunkt. In dem ersten dieser beiden Heroen ist die ganze Strenge und Verwickeltheit harmonischer und polyphoner Kunst mit einer in die Formen derselben in vollster Wärme sich ergießenden Gemütsinnigkeit und Gefühlslebendigkeit, sowie mit treffender, bis zum Dramatischen fortgehender Charakteristik in einer Art und Weise verbunden, welche das Prinzip des indirekten Idealismus in erhabenster Verwirklichung darstellt, aber das plastische Element der Abrundung, der Durchsichtigkeit, der kunstvolleren Disposition des Tonwerks, der einfach großartigen Stilisierung, der klaren, ent-

Digitized by Google

ſcheidenden muſikaliſchen Wirkung noch nicht ausbildet. Dieſes Element tritt, durch italieniſchen Einfluß bedingt, in Händel auf, aber durch und durch geſättigt mit Ernſt des Gefühls, mit Größe des Gedankens und Charakters, mit umfaſſender, auch das Zarte und Liebliche in anmutigen, jedoch immer kraftdurchwehten Formen darſtellender, die Polyphonie zwar beſchränkender, aber die einfachere Harmonie nur um ſo erhabener verwendender Univerſalität des Ausdrucks. Während S. Bach ſeiner Eigentümlichkeit gemäß die formenſtrenge Kirchenmuſik und die formenreiche Inſtrumentalmuſik zu ſeinen Hauptgebieten nimmt, bildet Händel vor Allem das Oratorium in muſtergültiger Vollendung aus.

Die Muſik iſt wie eine moderne ſo insbeſondere eine weſentlich germaniſche Kunſt, da ſie erſt mit dem germaniſchen Element der Harmonie ſelbſtändige Kunſt und Kunſt vollen Gefühls- und Gemütsausdrucks wird. Es iſt daher natürlich, daß auch in Deutſchland die flandriſche Polyphonie Vertreter erhält, die ſie, wie Paleſtrinas Zeitgenoſſe Handl, nach der Seite des Ausdrucks fortbilden. Abweichend aber iſt die deutſche Entwicklung von der italieniſchen ſchon darin, daß die Behandlung der polyphonen Muſik ſchon im ſechzehnten Jahrhundert einen lebhafter rhythmiſch bewegten Charakter zeigt; die Kunſtmuſik, ſofern unter ihr vorzugsweiſe Polyphonie verſtanden wird, iſt zwar ein deutſches Geiſtesprodukt, aber ihre Zurückführung zu der einfachern Form der Figuralmuſik, wie ſie in Italien ſich vollzieht, kann in Deutſchland ſich nicht auf die Dauer behaupten, die deutſche Muſik ſprengt immer wieder die Feſſeln der abſtrakten Form, ſie iſt naturaliſtiſch lebendig, volkstümlich friſch und kräftig; nicht Sprechgeſang, ſondern Melodie, nicht ideale Hoheit, welche die eigentlich muſikaliſche Bewegtheit niederhält und nie recht zum Durchbruch kommen läßt, ſondern der Realismus eines ungebundenen Heraustretens der Empfindung, einer ſich ſelbſt nie genug tuenden, immer zu neuen Figuren und Tonverknüpfungen greifenden, die Kombinationen ſtets mehrenden und ſteigernden poetiſch-erregten Phantaſie iſt auch in der Muſik das ſpezifiſch Deutſche, zu dem der Naturalismus italieniſcher Kompo-

Digitized by Google

niſten, wie er ſich in der Vollchörigkeit und Stimmenhäufung eines Benevoli und Lotti darſtellt, ſich doch immer nur verhält wie der Geſtalten- und Farbenreichtum venetianiſcher Malerei zu der realiſtiſchen Fülle und Mannigfaltigkeit der deutſchniederländiſchen, und ebendarum iſt in Deutſchland auch die Entwicklung der Inſtrumentalmuſik, ſobald ſie begonnen hat, gleich von weit größerer Bedeutung als in Italien. Vor Allem aber iſt das volkstümliche religiöſe Lied, der Choral, eine echt deutſche Kunſtform, wiewohl er zuerſt bei den Huſſiten mit charakteriſtiſcher Bedeutung auftritt; in ihm, der ebendeswegen auch aus dem Volksliede zu ſchöpfen nicht verſchmäht, iſt das Ernſte und Tiefe des Religiöſen vereinigt mit der ſubjektiven Innigkeit und Gefühlslebendigkeit, die ſich nicht in idealer Feierlichkeit ſelbſt wieder die Schranke hoher Gemeſſenheit anlegt, ſondern in freiem und vollem Herzenserguß ſich äußern will; der Choral erſt iſt vollkommen Gemeindegeſang, Geſang nicht einer idealen Gemeinde, die wieder zwiſchen die reale und den Gegenſtand ihrer Anbetung hineintritt und dieſe Anbetung an ihrer Stelle in objektiv typiſcher, kunſtvoll geregelter Weiſe vollzieht, ſondern Geſang der realen Gemeinde ſelbſt, Geſang der Individuen, der Herzen, nicht eines beauftragten, ſtellvertretenden Chors, welcher der Gemeinde das, was ſie fühlt und fühlen ſoll, darzuſtellen hat und darum nicht ſelbſt eine Geſamtheit rein unmittelbar von dem geſungenen Inhalte zur Äußerung getriebener Perſönlichkeiten iſt. Von ſelbſt ergibt es ſich bei dieſer Eigentümlichkeit der deutſchen Muſik gegenüber der italieniſchen, daß ſie zu einer ihr Weſen vollkommen ausdrückenden klaſſiſchen Form, die hier viel ſchwerer zu gewinnen war, nicht ſo bald gelangte; der Choral iſt wohl bereits klaſſiſch, aber er repräſentiert nur die Eine Seite, den ſubjektiveren Charakter, den hier das Empfindungsleben und der Empfindungsausdruck annimmt; die andere dagegen, die individuelle Lebendigkeit der empfindenden Phantaſie, die in ſolchen einfachern Formen ſich nicht genug tun kann, dieſe konnte erſt allmählich eine ihr ganz entſprechende Äußerungsweiſe finden, ſie erhielt ihren adäquaten Ausdruck erſt in einer Polyphonie, die weit figurierter und rhythmiſch belebter war als die italieniſche, in einer Polyphonie, die namentlich nicht mehr die gleichförmigere Bewegung des Kanons, ſondern die Fuge, die Nachahmung, die Stimmenfigurierung zur Hauptſache machte. Daher iſt erſt S. Bach derjenige Muſiker, der den eigentümlich deutſchen Stil des

Digitized by Google

indirekten Idealismus vollendet darstellt in der Weise, die der Paragraph ausspricht, freilich aber auch in der dort gleichfalls hervorgehobenen Einseitigkeit dieser ganzen Stilrichtung, die sich namentlich in der bei Bach noch nicht zu künstlerischer Rundung erhobenen, zu sehr figurierten, sich zu viel windenden und schlängelnden, nicht klar zu einfach großem Ausdruck heraustretenden Solomelodie bemerklich macht. Der Raum gestattet nicht, auf das Große wie auf das noch Einseitige dieses Heros näher einzugehen, in welchem das Systematisch-Technische der Komposition seine höchste Vollendung und die erhabenste und reichste Durchdringung einerseits mit tiefster Andacht, innigster Herzensergriffenheit, süßester Lieblichkeit, andrerseits (besonders in Instrumentalwerken) mit unerschöpflicher Gefühlsbelebtheit und Phantasiefülle, mit gesundester Freudigkeit, mit charakteristischer Formenmannigfaltigkeit, selbst mit dramatischer Anschaulichkeit (in den Passionsmusiken) erhalten hat, aber doch zur Klassizität plastischer Kunst und einfach konzentrierter musikalischer Wirkung nicht gekommen ist, weil die Vertiefung in das Spezielle der Formen und in den subjektiven Gefühlsgehalt ihn nicht dazu gelangen läßt. Auch auf Händel kann nur kurz als auf Denjenigen hingewiesen werden, der die deutsche Musik zu dem Grade von Klassizität und Wirkung, dessen sie damals fähig war, hingeführt hat; das Große an ihm hebt der Paragraph bereits hervor; beizufügen ist nur, daß auch Händel die Solomelodie noch nicht überall in vollen Fluß und Schwung gebracht hat, obwohl sie bereits viel weiter als bei Bach entwickelt ist und ihr bei Händel mehr die Leichtigkeit als die Einfachheit fehlt (von Arien rein italienischer Manier hier abgesehen); das zarte Gewebe der Einzelmelodie ist zu fein und schwebend für diesen massiven Stil, der hauptsächlich den Chor großartig ausbildet, so schön sie auch oft durch kräftige Charakteristik und tiefen Ausdruck in einzelnen Gesängen und Stellen sich darstellt.

§ 828

In Frankreich entwickelt sich seit der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts an der Oper das dramatische, sowie überhaupt das drastische, in Melodie und besonders im Rhythmus scharf zeichnende Element der Musik; doch muß auch hier dem

Digitized by Google

Eindringen italienischer Gesangseinseitigkeit, das nicht abzuwehren ist, weil die zu nüchterne, zu antike französische Art ein melodisches Gegengewicht fordert, durch den deutschen Gluck eine Schranke entgegengesetzt werden. Wie Händel den indirekten Idealismus überfüllt werdender Polyphonie zum direkten Idealismus einfacherer Harmonie und energischen Gefühlsausdrucks zurückführt, so macht Gluck den dramatischen Ausdruck zum Prinzip, schneidet die Auswüchse des Formelwesens in der Gesangmusik ab, verwendet die Instrumentalmusik zu vollerer und schärferer Charakteristik, wahrt trotz der Vereinfachung des Gesangs das dramatische Pathos, breitet über die Oper durch seine Chöre ein echtdeutsches Element tiefer Gemütsbewegtheit aus und schafft so zum erstenmal eine Oper von bleibender klassischer Vollendung, der jedoch die freiere Bewegtheit sowohl der Charaktere als der Einzelmelodie, die Wärme und der Schmelz des Ausdrucks, der volle, unumwundene Erguß musikalischen Gefühls und Phantasiereichtums noch fehlt. Die *spätere französische Oper* ermäßigt diese Nüchternheit, sie greift zu belebteren, der Melodieentwicklung günstigeren Stoffen, bildet dabei das Drastische und das Pathetische immer vollkommener aus, aber sie entbehrt fortwährend den tiefen und vollen Farbenton deutscher Musik, sie behält dieser gegenüber etwas Kühles und Äußerliches; Frankreich gestaltet, *stilisiert* die Oper, welche erst Deutschland mit musikalischem Gehalt wahrhaft zu erfüllen bestimmt ist; auch bleibt es außerhalb des Dramas in der höheren Musik unfruchtbar.

Im Wesen des französischen Geistes liegt es, daß er dem *rhythmischen* Element der Musik und Allem, was hiemit zusammenhängt, dem Drastischen usw. vorzugsweise sich zuwendet; auch die Volksmelodie entwickelt sich zwar reich, denn die Fassung des Lieds in kurzen musikalischen Ausdruck sagt der Neigung zum scharf Charakteristischen zu, aber sie entwickelt sich ebendeswegen auch nur in dieser letztern Richtung. Die Oper erhält (wie die Malerei § 733) in Frankreich seit

Digitized by Google

Lulli Stil, dramatische Architektonik, bewegte Finales, Märsche, Tänze, scharfe musikalisch-rhythmische Zeichnung der Handlung, der Situationen, der Affekte, freilich aber auch zu viel Dramatisches, Überladung mit Stoff (große Oper, fünf Akte) und mit Effekt. Das Spezielle gestattet keine nähere Ausführung; daß Gluck dem Inhalt das Übergewicht gibt über den Formalismus, daß ihm aber das eigentlich Schöpferische, der Fluß fehlt trotz seiner heroischen Klassizität und trotz seiner nicht bloß dramatisch erregten, sondern auch gefühlstiefen Chöre, daß ebenso die spätere französische, ernste wie komische Oper bis zu Boieldieu u. A. herab in der im Paragraphen angegebenen Weise große stilistische Vorzüge mit Mangel an Wärme vereinigt, ist anerkannt.

§ 829

Auf die Periode Glucks folgt in Deutschland die Epoche der Entwicklung des freien und des schönen Stils durch Haydn und Mozart, mit welcher die Musik überhaupt zur klassischen Vollendung, zur vollständigen Entfaltung ihrer Hauptformen endlich gelangt.

1. Der durch Bach und Händel vollendeten polyphonen und harmonischen Komposition tritt der freie Stil in reicher melodischer Entfaltung gegenüber und setzt das streng formale Element zu einem untergeordneten Moment des Ausdrucks herab. Der indirekte Idealismus des deutschen Geistes erscheint jetzt in ungebundener Gestalt, er sprengt die Fesseln, die einst sein Tiefsinn sich selbst geschaffen, und tritt in jugendlicher Frische, durch einfache Formen der musikalischen Gliederung Freiheit und Klarheit zumal gewinnend, zu der ganzen echt malerischen Mannigfaltigkeit der Produktion heraus, deren er fähig ist; das goldene Zeitalter, der Frühling der Tonkunst beginnt, die Instrumentalmusik Haydns eröffnet ihrem Flusse freie Bahn, auch die Vokalmusik lernt durch ihn die Sprache der einfachen Gefühle des Herzens, die Musik kommt in ihm endlich zum klaren Bewußtsein, daß sie nicht System, Wissenschaft, sondern freie Bewegung, Lyrik ist, sie wird wieder Gefühl und bleibt es, da in Deutschland der neuitalienische Gesangsformalismus keinen nationalen Boden findet. Aber die deutsche Musik ist doch bereits zu tief und zu vielseitig

Digitized by Google

entwickelt und in zu starke Wechselbeziehung mit Italien und Frankreich getreten, als daß diese Epoche der frei werdenden Empfindung und Phantasie nicht noch eine zweite höhere Blüte deutscher Kunst treiben sollte; in Mozart faßt sich der Genius der zum freien Selbstbewußtsein gelangten Musik zur Erscheinung in voller Schönheit zusammen; deutscher Ernst, der die Form zu achten und die Formen in ihrer eigentümlichen Bedeutung für den musikalischen Ausdruck anzuerkennen weiß, deutsche Wärme des Fühlens, welche in die Form ganz und voll sich hineinlegt, nichts Kühles und Frostiges duldet, Melodie und Harmonie innerlichst beseelt und sie in vollem, reichem Fluß und Schmelz ausströmen läßt, schöpferische Phantasie, welche alle Arten des Stimmungsausdrucks in vielseitigster Objektivität reproduziert, in jugendlicher Kraft und Fülle Alles frisch anfaßt und das Tonmaterial in lebendig pulsierende und schwingende Bewegung versetzt im reinsten Gegensatz zu der besonders in die Oper eingedrungenen formalistischen Steifigkeit, italienisch plastischer Sinn, welcher die Kraft mäßigt und sie dadurch am rechten Orte um so erhabener herantreten läßt, welcher die sprudelnde Raschheit genialer Bewegtheit in schönstem Maß und Gleichgewichte hält und allmählich den Meister von dem Stil der ersten Periode, in welchem diese Bewegtheit kulminiert, zum maßvoll, charakteristisch schönen Stil der zweiten, von diesem zum ideal-schönen Stil der dritten Periode verklärend hinanführt, italienische Anmut und Weichheit, französische Schärfe, Dramatik, Kunst zu treffen vereinigen sich, um nun auch die freie deutsche Musik zu einer ihrer Eigentümlichkeit und Universalität vollkommen entsprechenden klassischen Form zu erheben; die freie Schönheit ist für die Musik überhaupt gewonnen, die beiden Stilprinzipien zu lebendigster und wirkungsvollster Einheit verschmolzen, unter den einzelnen Zweigen besonders die Oper zu mustergültiger Gestalt und zugleich zu einer schönen Mannigfaltigkeit verschiedner Gattungen ausgebildet.

2. Der Paragraph hebt die Wendung scharf hervor, welche die Musik wie der deutsche Geist überhaupt im vorigen Jahrhundert, in der Epoche der frei werdenden, ebendamit auch zur Genialität sich erhebenden Subjektivität nimmt; namentlich Mozart ist nur zu begreifen aus dieser Erhebung des Geistes zur Freiheit und zur vollen Bewegung in ihr, auf deren Höhe er im Figaro angelangt ist, wie andrerseits später wieder eine komische Oper (Cosi fan tutte) mit

Digitized by Google

ihrer schon an die Zauberflöte mahnenden harmonisch-melodischen Weichheit und zartern Gefühlsbewegtheit den Übergang zu dieser und damit den Übergang von der mittlern Periode (Don Juan) zur dritten, zum ideal-schönen Stil bezeichnet. In der Instrumentalmusik ist Mozart am größten in der Symphonie, die von der Haydnschen gerade so weit absteht wie das Dramatische vom Gemütlichen; sie ist zwar nicht dramatisch im Sinn von § 816, 1, sie gehört zur höhern lyrischen Gattung (ebd.), aber ihre Lyrik hat eine wesentlich dramatisch bewegte und dramatisch kontrastierende Tendenz; bei Haydn ist die Musik, die Form, bei Mozart auch der Genius, die Subjektivität frei geworden und legt die ganze Erregtheit und Kraft ihres Selbstgefühls, ihres reich und stark bewegten Lebens und Empfindens in ihre Instrumentalwerke nieder. Das Quartett glückt weniger; es wird Haydn gegenüber auch mehr erwärmt und innerlich belebt, aber diese Erwärmung gelingt nur ausnahmsweise in einer dem Charakter dieses Zweiges wirklich entsprechenden Form; auch in der Klaviermusik geht Mozart über die in ihrer Einfachheit Treffendes leistende Art Haydns hinaus und sucht eine vollere Entfaltung, ohne sie schon recht zu finden; sein Genius entwickelt sich vollkommen doch nur an schon vorliegenden festen Formen, wie die Oper und die dem Komponisten klarer als Quartett und Klavier eine bestimmte Aufgabe vorzeichnende Orchestermusik. Haydn hat daher vor Mozart vielfach eine einfache und doch farbenreichere, charakteristischere Instrumentalkomposition voraus, er ist echt malerisch, Mozart dramatisch plastisch, ohne diesen Typus schon überall befriedigend durchführen zu können, wozu ihm auch die Zeit nicht gegeben war. So viel, um beiden Männern gerecht zu sein; Weiteres ließe sich nur unter Berücksichtigung der einzelnen Hauptwerke und Hauptperioden der beiden Meister näher erörtern; auch Männer, welche vor und neben Haydn die Epoche des freien Stils eröffnen und neben ihm und Mozart wirken, E. Bach, später der Komiker Dittersdorf usw., können nicht speziell besprochen werden.

§ 830

Die Epoche des freien Stils ist mit Haydn und Mozart nicht abgeschlossen, sondern erst angefangen, es bleibt ihm neben jenen noch ein weites Gebiet übrig in der Gefühls- wie in der

Digitized by Google

dramatiſchen Muſik, dieſes Gebiet wird jetzt ergriffen von den verſchiedenſten Seiten her, und zwar einerſeits unter dem vorbildlichen Einfluß Mozartſcher Fülle und Idealität, andrerſeits mit der in der Natur des Entwicklungsganges ſelbſt liegenden Tendenz auf konkretere Stoffe, mannigfaltigere und individuellere Stilgeſtaltung, charakteriſtiſchere Tonmalerei, vielſeitigeren und ſtärkeren Ausdruck und Effekt, als der ſchöne Stil geſtattete; kurz, der indirekte Idealismus tritt aus demjenigen Bunde mit dem direkten wieder heraus, den er in Mozart geſchloſſen, er wird wieder das überwiegende Element. Ein zweiter Genius des freien Geiſtes tritt zunächſt in Beethoven auf, der die Form nun ganz dem Inhalte, und zwar einem ſubjektiven Inhalte dienſtbar macht; die Muſik wird Darſtellung der Subjektivität, des in ſich vertieften, auf ſich und ſeine Beziehung zur objektiven Welt reflektierenden, die Anziehung wie die Abſtoßung des Subjekts durch die Objektivität gleich ſtark bis ins Innerſte hinein und nach allen Seiten hin fühlenden, in Allem ſeiner ſelbſt kräftig bewußten und mit gleicher Kraft und phantaſievollſter Reflexion über die Tonmittel gebietenden, ſie zur Herausſtellung des mächtigen Gefühlsinhalts, von dem es erfüllt iſt, echt deutſch in ſtets neuer, ſich ſelbſt nie genügender Weiſe verwendenden Ichs.

Gleich ſtarkes und nach allen Seiten, um die es ſich in dieſem Gebiete handeln kann, ſich erſtreckendes innerlichſtes Fühlen ſowohl der Anziehung als der Abſtoßung zwiſchen Subjekt und Objekt iſt das Charakteriſtiſche des Beethoven'ſchen Genius. Es iſt das volle Herz in ihm, das der Wirklichkeit freudig, kräftig, mit feuriger Liebe, mit Begeiſterung für alles Große und Schöne in ihr entgegenſchlägt und bald dieſe Stimmungen, bald auch die Wirklichkeit ſelbſt, welche ſie hervorgerufen, in Tönen ausſpricht, ſchildert, malt und feiert (z. B. Paſtoral-, A-Dur-, heroiſche Symphonie); dasſelbe Herz hat aber auch die Kolliſion zwiſchen Subjekt und Objekt ſchmerzlich empfunden und ſpricht daher auch die Entzweiung des Ichs mit Welt und Schickſal, jedoch immer mit ſubjektiver Entſchiedenheit und Kraft, aus, obwohl

Digitized by Google

es schließlich zur Versöhnung, zum Triumph über die Wehmut, zum reichsten Humor, zur herzensfreudigen Feier des Bruderbundes mit der Menschheit, zur dankbaren, alle Mittel aufbietenden, solennsten Verherrlichung der höhern, die große Weltharmonie aufrecht erhaltenden, durch sie auch den Einzelnen beglückenden Ordnung der Dinge sich immer wieder emporhebt. Dieser an sich großartig mächtige und vielseitige, ebenso subjektiv in tiefstem Ernst und lebendigster Ergriffenheit empfundene Gefühlsinhalt setzt die musikalische Phantasie in eine gleich großartige und schwungvolle Bewegung, vollere und tiefere Harmonien treten hervor, Tonkräfte und Klangfarben ungekannter Art werden lebendig, die Formen wachsen in die Weite und Breite, Orchester und Klavier werden zu Organen für den vollen Widerhall des erregten, in seine Stimmungen sich immer tiefer hineinarbeitenden, überall unendlich groß fühlenden Gemütes erhoben, die ganze Fülle von Tonbewegungen und Tonkombinationen, deren die Musik fähig ist, scheint offenbar werden zu wollen. Auch des Klaren, Plastischen, einfach Charakteristischen, Anmutigen ist der an Haydn und Mozart herangebildete Genius Herr und weiß es anzuwenden, es bewahrt ihn davor, die Grenzen der musikalischen Darstellung und die Gesetze der Deutlichkeit sowie der Anschaulichkeit des Fortgangs öfter zu überschreiten, die Klassizität geht nicht verloren. Aber als beherrschendes Gesetz wird sie allerdings nicht festgehalten, der Inhalt ist für die Formen oft zu reich oder zu tief oder zu verwickelt, die Formen werden nicht bloß gestreckt, sondern auch gesprengt (wie in der letzten Symphonie), die Musik ist an der äußersten Grenze angekommen, der subjektiven Genialität Eingang in sie verstattet, obwohl diese hier eine durchaus gehaltvolle und daher insbesondere zur Darstellung ethischer Empfindungen in ihrer ganzen heiligen Tiefe und Innigkeit berufene, den Menschen und den Künstler in sonst nie gesehener Gleichheit der Achtungs- und Sympathiewürdigkeit darstellende Subjektivität bleibt.

§ 831

Die übrige nachmozartische Entwicklung tritt nicht in so ausgesprochener Weise auf die Seite des indirekten Idealismus wie die Beethovensche Musik. Die italienische Oper, nachdem sie in Cimarosa Mozart einen in der Komik nahezu ebenbürtigen Zeit-

Digitized by Google

genoſſen zur Seite geſtellt, erhebt ſich in Cherubini und Spontini, an Gluck anknüpfend, zu tieferem Ausdruck, zu heroiſcher Kraft, zu energiſcher und glänzender Totalwirkung; Roſſini bereichert das italieniſch melodiſche Element mit den Tonmitteln der deutſchen Muſik, zieht aber die Oper zur Einſeitigkeit des Melodiereizes, der Geſangsanmut und Geſangsvirtuoſität, des äußern Effekts wieder herab. Eine höhere Richtung nimmt die Muſik bei den deutſchen Romantikern; am kräftigſten und geiſtreichſten geſtaltet ſich dieſe Romantik bei Schubert, weicher, aber ausdrucksvoll, gefühl-, formen- und farbenreich, poetiſch, obwohl auch zu viel ſchimmernd und glänzend, bei Weber. Eine überaus regſame Produktion in allen Zweigen des freien Stils bereichert auch neben jenen Hauptrichtungen die Muſik mit Werken, die mehr oder weniger Einen Zug mit dieſen und untereinander gemein haben, die Modernität, d. h. die mit Stoff und Form abſolut frei waltende Subjektivität; eine Ausnahme hievon tritt da ein, wo das ältere lyriſch-melodiſche Element teils, wie bei Spohr, zum Subjektivelegiſchen ſich fortbildet, teils die Liedkompoſition aus ſich hervortreibt, indem in dieſer freien Gattung das neunzehnte Jahrhundert eine hohe Stufe der Vollendung erreicht.

Die Gefahr der modernen Muſik iſt dies, daß ſie eine abſolut freie iſt; ſie iſt durch keine Typen mehr gebunden; die Naivität Haydnſcher Gemütlichkeit, die Mozartſche Objektivität künſtleriſchen Schaffens, die in natürlichem Drange und mit der wonnigen Freude ſteten Gelingens die gegebenen Formen mit einem Inhalte füllt, welcher erwärmen, Wirkung tun, zeigen ſoll, was die Muſik vermag, die Objektivität, in der ſelbſt Beethoven iſt, weil in ihm der Menſch den Muſiker zur Äußerung treibt, dies Alles iſt mit dem freien Standpunkt des modernen Bewußtſeins überwunden, die Muſik iſt mehr Phantaſie- als Empfindungstätigkeit, daher in ihr das Urſprüngliche und Urkräftige des unmittelbaren Hervorquellens aus Gefühl, Gemüt und Charakter zurückweicht, am wenigſten bei Schubert, deſſen Romantik z. B.

Digitized by Google

in der Symphonie durch poetiſche Gedanken- und Farbenfülle anſpricht und ihrer blumenreichen Mannigfaltigkeit ungeachtet das entſchiedene Gepräge eines kräftig in die Tonwelt hineingreifenden, echt muſikaliſchen Charakters an ſich trägt; überhaupt iſt gerade die Romantik diejenige Form der Modernität, die trotz ihrer über dem Inhalte ſtehenden Subjektivität doch eine Ausfüllung des Lebens mit Poeſie und poetiſchem Klange wirklich ſucht und ſo aus der Unmittelbarkeit nicht ganz heraus iſt, — daher die hohe Bedeutung, welche außer Werken von Marſchner, Schumann namentlich die Weberſche Oper durch ihre Poeſie des Tones und ihre Verwendung der muſikaliſchen Mittel zu weich und hell wiederklingendem Gefühlsausdruck ſtets behaupten wird trotz der im Paragraphen hervorgehobenen, auch der romantiſchen Poeſie nur mit wenigen großen Ausnahmen anhängenden Mängel. Die Modernität iſt an ſich nicht zu verwerfen, ſie iſt eine Form der Muſik, welche deren Entwicklungsgang mit ſich bringt, ſie findet ſich auch bei Beethoven in Werken, in welchen der Gefühlsinhalt ſich weniger hervordrängt, ſie hat ihre Berechtigung in der ſtoffbeherrſchenden, ſelbſtbewußt auftretenden Freiheit des muſikaliſchen Gedankens, Ausdrucks und Effekts; aber daß hier die Gefahr des Effektmachens, des Brillanten, des Inhaltsloſen uſw. nahe liegt, und daß dieſe Modernität nur ein Durchgangspunkt iſt, daß ſie eine Sättigung mit konkreterem Gefühlsinhalt fordert, iſt klar, da die Muſik Kunſt der empfindenden Phantaſie iſt. Ebendarum kann ſie auch nicht das ganze Gebiet der Muſik beherrſchen; es bleibt neben dem abſolut Modernen die Sphäre einfach melodiſcher Lyrik namentlich durch die ſchön erblühende Liedkompoſition vertreten, in welcher nicht bloß durch Opern-, ſondern durch eine zahlreiche Reihe von Geſangskomponiſten auch in dieſer Epoche noch eine reiche Fülle echter und echtdeutſcher Muſik zu Tage gefördert wird; die Blüte der klaſſiſchen deutſchen Poeſie wirkt auch auf die Muſik anregend und ruft die ſchönen Tondichtungen eines Reichardt, Zelter, Schubert uſw. hervor, das Volkslied wird beſonders durch Silcher wieder erweckt und die Gattung des volkstümlichen Kunſtliedes von ihm mit ſchönen Produktionen leicht-anmutiger wie ernſterer und tieferer Art bereichert, und auch der ſeit Nägeli aufblühende Männergeſang zeigt, daß die moderne Kunſtmuſik, obwohl ſie auch in dieſen eindringt, für ſich allein dem Bewußtſein der Zeit nicht genügt.

Digitized by Google

§ 832

Während die Musik bei Meyerbeer in der Oper den Gipfel der Modernität erreicht, erlebt sie in Mendelssohn eine Nachblüte, in welcher sie sich der einseitigen Modernität zu begeben, sich mit reinem Gefühlsausdruck und tiefem Gehalt wieder zu erfüllen, durch strengere Formen festere Haltung und objektivere Gedankenentwicklung neu zu gewinnen strebt. Ein Gefühl, daß die Musik der Gegenwart in die gefährliche Bahn eines mit den Tonmitteln willkürlich waltenden hohlen Subjektivismus geraten sei, macht sich desungeachtet in immer bestimmterer Weise geltend und drängt Wagner zu dem Versuche, eine dramatische Musik zu begründen, welche sich der Poesie als bloßes Mittel zum Ausdruck ihres Inhaltes unterordnen, somit auf selbständige Entwicklung der musikalischen Kunstformen verzichten soll. Daß die Musik eine derartige Rückkehr zum antiken Standpunkt vollziehen und damit den Kreislauf ihrer Entwicklung beendigen werde, ist nicht anzunehmen, ein Fortschritt der Oper aber allerdings nur von neuen, der empfindenden Phantasie sich darbietenden objektiven gehaltvollen Stoffen zu erwarten.

So reich und erhebend der Entwicklungsgang der Musik bis zur ersten Hälfte des gegenwärtigen Jahrhunderts ist, so unbefriedigend, ja beunruhigend ist der Blick auf ihre letzte, jetzige Periode, die Kunst der Subjektivität scheint eben durch diesen ihren subjektiven Charakter ihrer Selbstauflösung entgegengetrieben zu werden. Meyerbeer bezeichnet zwar in der Oper einen Fortschritt, indem er durch umfassenden und energischen Gebrauch der dramatischen Mittel an die Stelle romantischer Weichheit und italienischer Anmut einen kräftigern Ausdruck, eine schärfere Charakteristik des Einzelnen setzt, aber die plastische Klarheit und Schönheit der Musik kann neben der theatralischen Breite und Überfülle der großen Oper nicht bestehen, und an den Stoffen zeigt es sich, daß die musikalische Dichtung des Charakters, die Musik des tiefern Gehalts verlustig gegangen, daß sie eine subjektive Technik geworden ist, welche nicht mehr durch empfindende Phan-

Digitized by Google

taſie zu einem für die Muſik ſpezifiſch geeigneten Inhalte hingetrieben, ſondern durch einſeitige Rückſicht auf die dramatiſche Wirkung zur Wahl ihrer Sujets beſtimmt wird. Daß es ſo nicht fortgehen kann, oder auch, daß ſo ins Unendliche fortgemacht werden könnte, ohne daß damit für die Muſik etwas Höheres wiedergewonnen wäre, dieſes Gefühl haben vor Allem die Meyerbeerſchen Opern hervorgerufen, da ſie trotz der eminenten Befähigung des Komponiſten zum Muſikdrama der muſikaliſchen Empfindung teils zu viel, teils zu wenig bieten, zu viel durch die Stoffmaſſe und den äußern Glanz und Effekt pikanter Situationen, zu wenig durch den Mangel des poetiſchen Hauchs der Idealität und der Gefühlswärme, der das Kunſtwerk durchwehen ſoll, ſowie durch das Gemachte, Geſchraubte, das aus der Textdichtung ſo vielfach heraustritt. Anders hat für die Muſik *Mendelsſohn* gewirkt; bei ihm iſt vor Allem edler Geſchmack, in ihm tritt die Phantaſie auf als *gebildet empfindende Phantaſie*, es iſt wieder Form und Gehalt, es iſt das Streben des wahrhaft gebildeten Geiſtes da nach Beidem, die Muſik bekommt ideale Klarheit, Gedanken, Gefühl, gediegene Kompoſition, die freie Subjektivität verſenkt ſich in die objektiven Formen, damit die Muſik wieder Kunſt werde, die ſcharfe Spitze der Modernität biegt ſich um und erweicht ſich, die Tonkunſt wird wieder Selbſtzweck, der Geiſt lebt und webt in ihr, taucht in ihre Fülle unter, um Schätze zu heben, welche ältere verwandte Meiſter noch zurückgelaſſen; eine neue Blüte reiner, warmer und dabei fein poetiſcher Muſik ſcheint mitten in einem durch Reflexion zerklüfteten, großartiger Produktion unfähigen Zeitalter zu entſtehen, und auch an kräftiger Charakteriſtik, an geſund-froher Friſche fehlt es den hervorſtechenden unter den Kompoſitionen des Meiſters nicht. Allein die Erſcheinung bleibt vereinzelt, und auch die andere Seite der gebildet empfindenden Phantaſie macht ſich bemerklich, der Mangel an durchgreifender Kraft, an einfacher Männlichkeit und ebendamit auch an der vollen Lebenswärme, an Natur, die ſich gibt, es iſt zu viel Kunſtmuſik, es ſind ſchöne Bilder, welche die Perſönlichkeit ihres Urhebers wohl überall abſpiegeln, in welchen aber doch nicht ein ausgeprägter Charakter mit der Wucht oder mit der Lebendigkeit unmittelbarer Empfindung aktiv, durchſchlagend auftritt, es iſt mehr gebildete Reproduktion als geniale Produktion; das Modernitätsprinzip bleibt eben damit, daß der Komponiſt dieſe zurückhaltende Stellung des gebildeten

Digitized by Google

Künſtlers einnimmt, doch wieder ſtehen, und die Vorliebe für das Weiche und Romantiſche, das allerdings mit ſchöner neuer Erfindung behandelt wird, zeigt, daß ein ſubſtantiellerer Gehalt auch hier jenem Modernitätsprinzip nicht gegenübergetreten iſt. Wirklich befreit wird alſo auch hier die Muſik nicht von dem Extrem der Subjektivität, auf das ſie durch die ganze Entwicklung hinausgedrängt iſt, und die Frage, was werden ſoll, wird nur immer ſchwieriger, da die verſtändige Reflexion mehr und mehr allgemeiner Zeitcharakter wird und auf die Naivität des muſikaliſchen, namentlich melodiſchen Schaffens immer zerſetzender einwirkt. Hieraus geht endlich in einfacher Konſequenz die ſchon in Früherem mehrfach beſprochene Richtung Wagners hervor. Die Muſik ſoll Mittel des Ausdrucks werden, ſtatt ſich ſelbſtändig hinſtellen zu wollen und durch dieſe Selbſtändigkeit Halt und Gehalt zu verlieren; in dieſem Poſtulat iſt das Wahre enthalten, daß die Muſik wieder objektiven Inhalt bekommen ſoll, und es iſt mit ihm doch zugleich die Reflexion an die Stelle der nun einmal ſelbſt bei Mendelsſohn nicht mehr ſchöpferiſch wirkenden Phantaſie geſetzt; die Modernität bekennt, daß ſie inhaltslos war und Inhalt ſuchen muß, und ſie ſchwingt ſich zugleich nun erſt zur ganzen Abſolutheit empor, ſie beſeitigt die Formen, durch welche die Muſik ſelbſtändige Kunſt wird, ſie nimmt der Muſik ihre durch dieſe Formen bedingte Ausbreitung zu eigener Geſtaltung und damit ihr Phantaſieelement, der künſtleriſche Verſtand wird von ſeiner Gebundenheit an die Phantaſie frei gemacht, der muſikaliſche Satz in eine Erfindung gefühlvoll vorgetragener Rede, in eine Melodiſierung und Rhythmiſierung des Sprechens umgewandelt, bei welcher der Komponiſt volle Freiheit hat; denn dieſe Art von Kompoſition, weil ſie nicht mehr auf die Ausgeſtaltung einer beſtimmten Form, z. B. einer ein Ganzes von Worten und Sätzen umſpannenden Melodie ausgeht, hat ſo ſehr nur mit dem Einzelnſten, bei welchem alle Möglichkeit einer objektiven Beſtimmung für die rechte und beſte Art des Ausdrucks ausgeht, ſo ſehr nur mit einer Maſſe vereinzelter, zu keinem Ganzen zuſammenrückender melodiöſer Wendungen, Hebungen, Akzente uſf. zu tun, daß nun über die Kompoſition nicht mehr die Muſik, ſondern der Muſiker entſcheidet und, auch wenn die Entſcheidung erfolgt iſt, das Ganze ein rein ſubjektives Werk bleibt, da mit dem Wegfallen der beſtimmten muſikaliſchen Formen Alles zufällig geworden iſt. Es iſt zu wünſchen, daß aus dieſer Rich-

Digitized by Google

tung, welche es mit der Musik doch ernst nimmt und durch die Verlegung einer ausdrucksreicheren Färbung in die begleitende Instrumentalmusik Dasjenige, was sie der Melodie nimmt, auf anderer Seite selbst wieder ersetzen zu müssen zugibt, ein musikbegleitetes lyrisches Drama, eine Mittelgattung zwischen Oper und Schauspiel (§ 802), die aber doch mehr Melodieentfaltung haben müßte, dem Oratorium verwandt, sich entwickle; für die Oper aber, wie für die nicht bloß begleitende Musik überhaupt, ist zu hoffen, daß ihr mit neuen Stoffen, welche neue Entwicklungen bringen werden, auch wieder eine Ära der Produktivität bevorstehe, in welcher ein großartiger Inhalt, wie ihn bisher vorzugsweise die französische Oper in ihrer Weise hatte, auch auf deutschem Boden in wahrhaft musikalischer, die beiden Stilprinzipien mit Kraft, Fülle und Klarheit unter sich neu verschmelzender Gestaltung erscheinen wird.

Anhang.

Die Tanzkunst.

§ 833

1 Mit der Gymnastik als einer lebendigen Skulptur (vgl. § 647, 2) verbindet sich die Musik, indem sie den Rhythmus des Tons und das in ihm sich entfaltende Gefühl in der Bewegung der menschlichen Gestalt verkörpert; die also in das Sichtbare übergetragene Musik oder musikalisch belebte, rhythmische Plastik ist die **Tanzkunst** oder **Orchestik**. Sie steht der selbständigen Schönheit näher als die Gymnastik, denn sie ist mehr zur reinen Darstellung, mehr zur Entwicklung der Schönheit bestimmt und ungleich reicher im Ausdruck. Dieser erweitert sich wesentlich, indem aus der orchestischen Gesamtbewegung nicht bloß der künstlichere und ausdrucksvollere Tanz Einzelner, sondern bestimmter die musikalisch geregelte Mimik, die **Pantomime**, heraustritt
2 und eine Handlung darstellt. In der Geschichte der Orchestik macht sich der Gegensatz der Stile durch eine mehr darstellende,

Digitized by Google

objektive und eine mehr auf geſelligen Genuß und engeren, ſubjektiven Ausdruck beſchränkte Form des Tanzes geltend.

1. Die Tanzkunſt drückt das äſthetiſche Bewegungsleben des Tons zunächſt in der horizontalen Richtung des Raumes aus, die Muſik wird zu einer projizierten Figuration der Linie. Hierin hängt ſie mit den gymnaſtiſchen Maſſenbewegungen, den Evolutionen zuſammen, die bereits muſikaliſche Begleitung fordern und ſo in die Orcheſtik herübergehen (vgl. Anm. 2 zu § 647). Die neuere Gymnaſtik verbindet gern mit ihren Übungen Attitüden des Einzelnen, die zwar auf Ausbildung der Kraft und Gewandtheit berechnet ſind, aber doch zugleich eine äſthetiſches dramatiſches Bild ergeben; dies weiſt beſtimmter auf die Tanzkunſt hinüber; einen wirklichen Übergang in dieſe nahm die griechiſche Gymnaſtik durch eine Verbindung mit rhythmiſch gemeſſenem Scheinkampfe, durch den Schwerttanz, der bei ſo vielen Völkern vorkommt und wohl eine der urſprünglichſten Formen des Tanzes iſt. Der andere Hauptpunkt des Übergangs iſt das Spiel (Ballſpiel u. dgl.), das gemeſſene Ordnungen mit Begleitung von Geſang und Muſik ganz naturgemäß annimmt. — Die Figuration der horizontalen Linie iſt nur die eine, abſtrakte Seite des Tanzes, die poſitive, konkrete die Bewegung, wie ſie ſich während der Ortsveränderung und eben in deren verſchiedener Qualität über die ganze Geſtalt nach allen Richtungen verbreitet. Die phyſiologiſche Wirkung, vermöge welcher die Muſik in die Nerven, die Glieder und ſo in unwillkürliche Bewegung übergeht, wird zum Gegenſtande der Kunſttätigkeit und die Bewegung ſo zu einer gemeſſenen und geordneten Ausſtrahlung des idealen Gefühlspunkts der Seelenerregung in das Sichtbare, in den Raum. Hier iſt nun eine doppelte Seite zu unterſcheiden: die Schönheit der Bewegungen ohne beſtimmtere Beziehung auf einen Inhalt, der zum Ausdruck kommen ſoll; wie ja in der Muſik ſelbſt, auch abgeſehen davon, daß das Innerliche, was ſie ausdrückt, in gewiſſem Sinn immer unbeſtimmt bleibt, ein formellerer Genuß des Schwebens und Wiegens in den Wellen der Töne von der gleichzeitigen tieferen Bewegung der Seele zu unterſcheiden iſt. Neben dem Spiele der Füße, des Rumpfes iſt das der Arme und Hände (die im modernen Ballett-Tanz ſo elend untätig ſind), das Neigen und Beugen des Kopfes weſentlich: „ſie rührt ſich, die Zimbeln zum Tanze zu ſchlagen, ſie weiß ſich ſo lieblich im Kreiſe

Digitized by Google

zu tragen, sie neigt sich und biegt sich und reicht ihm den Strauß." Die plastische Schönheit der menschlichen Gestalt wird zu lebendiger Musik, die Musik wird plastische Schönheit. Die Anmut, die Welle des Runden und Weichen als Ausdruck der fließenden, rinnenden Natur des Tons ist so sehr Grundbestimmung, daß sie auch die Gegensätze des Schönen, wie sie in jeder leidenschaftlich starken, in der männlichen Bewegung gegenüber der weiblichen, und im Grotesktanz hervortreten, beherrschen und mildern muß. Zu der Bewegung des übrigen Körpers kommt nun als bestimmterer Seelenausdruck noch wesentlich die Mitwirkung der Gesichtszüge. Dies Moment führt uns denn unmittelbar zu der nähern Aufgabe der Tanzkunst: nämlich den spezifischen Inhalt, die qualitative Stimmung der Musik in der Aufeinanderfolge der Bewegungen auszudrücken. Wie beschaffen solcher Inhalt sei, läßt sich nicht näher bestimmen, ehe man auf den großen Unterschied des antiken und des modernen Tanzes eingeht; was aber das Verhältnis zu der Musik betrifft, so ist klar, daß der Tanz weniger und daß er mehr sagt als sie. Weniger: denn in der Darstellung für das Auge durch die Bewegung geht verloren jene Unendlichkeit in der Musik, die in irgend ein Gefühl die ganze Gefühlswelt legt und ebendaher durch kein anderes Ausdrucksmittel zu erschöpfen ist; mehr: denn das Unbestimmte wird bestimmt, wie denn z. B. trauriger, ängstlicher, banger, heftiger, beschleunigter, heiterer Ton als traurende, fürchtende, zürnende, versöhnte und glückliche Liebe zur Erscheinung kommt. Es treten nun aber hier verschiedene Stufen der Bestimmtheit des Ausdrucks ein, welche sich an ein wesentliches Unterscheidungsmoment im Tanze knüpfen, nämlich an das Auseinandertreten des Allgemeinen und Besondern. Aus der Bewegung größerer Massen treten Mehrere, tritt ein Paar, tritt endlich eine einzelne Person hervor und stellt das Gefühl, das die Musik andeutet, bestimmter dar, zunächst durch reinen Tanz, der nur subjektiv bewegter, mannigfaltiger, kunstreicher ist als der Massentanz, welcher stets mehr bloße Evolution bleibt, wobei aber ja nicht an die Kunststücke des modernen Balletts zu denken ist. Von da nun geschieht ein weiterer Schritt: die Tänzer und Tänzerinnen, die aus der orchestischen Gesamtbewegung heraustreten, gehen in die Pantomime über und stellen durch sie nun deutlicher und ausgeprägter, als der reine Tanz es kann, eine Handlung dar. Hier ist zunächst wohl zu unterscheiden: es ist nicht die Rede von der freieren Pantomime

Digitized by Google

ohne Musik, wie sie in den Harlekinaden der Italiener auftritt, auch nicht von der musikalisch begleiteten des modernen Balletts; die erstere führt hinüber zur eigentlichen Mimik, ist eine Lostrennung der Aktion von der Deklamation, und auch die zweite steht dem eigentlichen Tanze, obwohl mit ihm äußerlich verbunden, bereits zu fern. Es gibt eine Darstellung von Handlung durch bloße Gebärden, in welcher das Spiel derselben einer gemessenen Reglung durch die Musik unterliegt, so daß zwar einige Freiheit, vor Allem die Intensität des Ausdrucks dem Tänzer überlassen ist, aber doch die Hauptstellungen, Bewegungen, Ortsveränderungen vorgeschrieben, fest formuliert sind. Ein Bild kann man sich machen an den Formen der katholischen Messe, welche der Rest eines ursprünglichen liturgisch dramatischen Tanzes ist; hier wurde das Begräbnis, die Aufsuchung des Leichnams durch die Frauen, die Auferstehung durch vorgeschriebene Gänge nach bestimmten Teilen der Kirche, Stellungen, Bewegungen dargestellt, wovon jetzt nur noch ein abgekürztes Hin- und Wiedergehen, Verneigen usw. am Altar übrig geblieben ist. — Die Alten gingen, allerdings erst in der späteren römischen Zeit in der Ausbildung der Pantomime bis dahin, daß Ein Tänzer die andern Personen und weiteren Objekte, die sich der Zuschauer vorzustellen hatte, mimisch anzeigte, ja mit rapidem Wechsel der Maske, Kleidung und des Standortes alle Personen einer Handlung tanzte, und sie bewunderten darin noch mehr die psychische Fülle, Kraft und Einsicht als die somatische Geschicklichkeit (Lucian vom Tanz c. 66). Ein Zusammenwirken mehrerer pantomimischer Tänzer wird natürlich dadurch nicht ausgeschlossen und bleibt vom Standpunkte des darzustellenden Inhalts das Natürlichere. Die höchste Fähigkeit, jeden reichsten Inhalt darzustellen, wird nun erreicht, wenn die Pantomime nicht bloß von der Musik, sondern auch vom Gesange, dessen Text den Inhalt der Handlung wie im Drama ausspricht, sich begleiten läßt. Bei den Alten tat dies ursprünglich der Tänzer selbst, nachher trennten sich die Rollen und der Textgesang wurde von Andern übernommen. Der Tanz mit der Musik tritt hier in die Stellung, welche diese für sich in ihrer Anlehnung an die Poesie als Gesang gewinnt: der Umfang dessen, was ausgedrückt werden kann, dehnt sich weit über das ursprüngliche Maß, die Welt der Leidenschaften kann unendlich mannigfaltiger und tiefer erschöpft werden und zugleich mit ihr die Sphären, wie sie sich nach den Grundgegensätzen des Schönen

Digitized by Google

teilen, namentlich das Komiſche, was bei den Alten zu einer höchſt ausgebildeten Gebärdenſatire ſich ſteigerte. Mit dieſer zur vollen, deutlichen Handlung zuſammengefaßten mimiſchen Orcheſtik wirkt nun wieder das Geſamtſpiel des Chors zuſammen, der auf der Stufe der einfacheren Tanzbewegung bleibt und mit ihren weniger ſpezialiſierten Mitteln den pantomimiſchen Akteur wie ein Echo begleitet.

Blickt man auf die Gymnaſtik zurück, ſo erhellt, daß die Orcheſtik dem rein Äſthetiſchen näher liegt. Jene iſt weſentlich praktiſches, pädagogiſches, politiſches Mittel und wird, wo ſie nicht käuflich ihre Künſte zeigt, nur aus beſtimmten, feſtlichen Anläſſen der bloßen Darſtellung wegen ausgeübt, ſie ſieht auf Schönheit und befördert ſie, aber mehr auf Ausbildung der Kraft, und Ausdruck von Seelenleben iſt gar nicht ihre Abſicht, ſondern ergibt ſich, und zwar in ſehr beſchränkter Weiſe, nur von ſelbſt bei der Kraftübung. Bei der Orcheſtik verhält ſich dies Alles umgekehrt. Sie iſt wohl auch pädagogiſches Mittel und gehört nach dieſer Seite zur Gymnaſtik als ihr feinerer Teil, aber ſie eilt doch viel direkter dem zweckloſen Zwecke der ſchönen Darſtellung zu, in welcher das erhabene Bild der Kraft nur ein Moment iſt; ſie ſieht es neben der reinen Darſtellung auch auf geſelligen Genuß ab, in dieſem bildet aber neben der heilſamen Emotion der Säfte und Nerven und der Erheiterung, die in den Anziehungen der Geſchlechter liegt, eben das Zeigen und Schauen, alſo wieder das objektive Bild ein Hauptmoment. Übrigens werden wir finden, wie hierin das Altertum und die neuere Zeit ſich unterſcheidet. Die Schattenſeite der Tanzkunſt liegt darin, daß ſie eben um ſo viel, als ſie äſthetiſcher iſt, auch Gefahr läuft, durch ihre Verwendung lebendigen Naturſtoffes zu einem Syſtem anmutvoller Bewegungen ſich zu pathologiſchen Reizen verführen zu laſſen; was denn auch von jeher geſchehen iſt. Mit gutem Recht iſt ein Hauptthema einer Kunſt der ſchönen Bewegung die Liebe der Geſchlechter, aber der Übergang von dem Bilde der Luſt, das in allem Feuer rein bleibt, zum gemeinen und ſtoffartigen Kitzel liegt nahe, und ſchon die Griechen hatten ihren Cancan, das pantomimiſche Theater der Römer ſo üppige und üppigere Darſtellungen, als die orientaliſche Tanzbühne noch heute ſie aufweiſt. Dem Tanze ſelbſt um dieſer Verirrung willen zu zürnen muß man aber denen überlaſſen, die nur eine häßliche Sinnlichkeit kennen.

2. Der geſchichtliche Gegenſatz der Stile wendet ſich in dieſem

Digitized by Google

Gebiet anders als in den bildenden Künſten und in der Poeſie. Dort iſt der klaſſiſche Stil einfacher, unkolorierter, hier dagegen unendlich mannigfaltiger, reicher, bunter als der moderne. Von der Höhe, dem Umfang der Tanzkunſt bei den Alten können wir uns nur ſchwer ein annäherndes Bild machen. Damit ſcheint es in Widerſpruch zu ſtehen, wenn der antike Tanz als weſentlich objektiv im Gegenſatze gegen den modernen bezeichnet werden muß, denn die reichere Farbe und Fülle jener andern Künſte im Stile der neueren Zeit hat ja gerade in der vertieften und erweiterten Subjektivität ihren inneren Grund. Die Sache verhält ſich aber hier ſo, daß gerade die weniger entwickelte und in ſich gegangene Subjektivität in ungleich weiterer Ausdehnung es wagen wird, das Leben durch ſtumme Bewegung darzuſtellen, weil ſie eben ein Leben vor ſich hat, wo alles Innere in die Geſtalt heraustritt. So iſt denn alſo gerade die urſprüngliche Hauptform des Tanzes ſtreng objektiv: es iſt der Tanz in ſeiner religiöſen monumentalen Bedeutung als weſentlicher Teil des Kultus. Hier werden Taten und Leiden der Gottheit durch jene muſikaliſch geregelte Pantomime dargeſtellt, die aus der rhythmiſchen Maſſenbewegung des Chors heraustritt. Vom Gottesdienſte begibt ſich die Orcheſtik auf die Bühne, aus dem Pantomimen wird der Schauſpieler, der Chor und ſeine orcheſtiſche Bewegung bleibt. Und ſo herrſcht in allem Tanz, auch dem Feſttanze, der nicht zur Bühne gehört, zunächſt das Gemeinſchaftliche, die Geſamtbewegung von Maſſen, was an ſich ſchon objektiven Charakter trägt. Hiezu kommt nun aber der reiche Inhalt deſſen, was hier zur Darſtellung kam: Weinleſe, ländliche Geſchäfte verſchiedener Art, kriegeriſcher Kampf, ſtreng Objektives, wie das Labyrinth von Kreta, menſchliches Tun und Leiden aus dem reichen Gebiete der Sage. In ſeiner höchſten Ausbildung ſchafft ſich der Tanz ſeine beſondere Bühne, die ganze Mythologie, ein Stoff, der an orcheſtiſchen Motiven unendlich reich war und um den unſere Ballettmeiſter die Alten beneiden müſſen, wird durchgeſpielt, ja man tanzt Begriffe, wie die Freiheit u. dgl. Neben dem höheren Kunſttanze ſchlingt ſich der geſellige in reicher Fülle, unendlichen Formen durch das Leben und ſchmückt namentlich das Mahl. Aber auch dieſer iſt objektiv, nämlich in dem allgemeineren Sinne, daß er mehr die Darſtellung für die Zuſchauer, als den unmittelbaren Genuß für die Ausübenden zum Zweck hat. Die Geſchlechter, die bei Homer noch in den Reigen vereinigt ſind, tanzen

Digitized by Google

ſpäter durchaus nur getrennt und gerade dies begründet den mehr darſtellenden Charakter, denn wo ſie vereinigt tanzen, nehmen ſie die Freude für ſich weg und fragen wenig danach, wie es ausſieht. So wurde allerdings auch der geſellige Tanz zum größern Teile Kunſttanz, Tänzer und Tänzerinnen von Profeſſion tanzten bei Mahlen und andern Beluſtigungen; das Volk aber behielt daneben ſeine choriſchen Tänze, die jedoch ebenfalls mehr auf Schau angelegt waren als auf bloße Unterhaltung der Tanzenden.

Der moderne Tanz iſt vorherrſchend geſelliger Genuß, hat auf dieſem Gebiete faſt kein choriſches Element, keine rhythmiſchen Maſſenbewegungen mehr, vereinigt durchaus die Geſchlechter, legt ſomit den Akzent auf das Vergnügen der Tanzenden, nicht der Zuſchauenden und hat kaum ein Bewußtſein, daß er auch in dieſer Behandlung eigentlich etwas darſtellt, und zwar durchaus Beziehungen der Liebe. Dies Thema kann an ſich ſubjektiv genannt werden, und wo es ſo ſehr vorherrſcht wie im modernen Tanze, begründet es allein ſchon den Charakter, den dieſes Wort bezeichnet; ſubjektiv iſt aber ebenſoſehr das Abſehen vom Darſtellungszwecke, die Beſchränkung der Tanzenden auf ihre Freude in der Ausübung. Die Italiener haben darin immer noch antiken Sinn bewahrt, daß mehr für die Zuſchauer getanzt wird, alle romantiſchen Völker darin, daß ſie mehr auf Grazie, als unmittelbaren Genuß ſehen. Unſer geſelliger Tanz iſt ferner an Formen unendlich arm. Allerdings fehlt es ihm nicht an reichen Modifikationen ſeines herrſchenden erotiſchen Inhalts in den Nationaltänzen, und hier iſt zunächſt eine Unterſcheidung nachzuholen, die der Tanz mit der Muſik und Poeſie gemein hat. Temperament und Charakter der Stämme, Völker, Zonen legt ſich vor allem ausgebildeten Bewußtſein über Sinn, Ausdruck und Kunſtregel in der gleichzeitig erfundenen Tanzmuſik und Tanzweiſe nieder. Es gibt alſo im Tanz eine naive Kunſt, wie in Poeſie und Muſik. Auch die Alten teilten ihre geſelligen Tänze neben andern, auf Gegenſtand, Anlaß, Tempo gegründeten Unterſcheidungen nach ihrem lokalen Urſprung ein, bezeichneten ſie mit Stämme- und Völker-Namen und drückten damit beſondere Charaktere aus. Die bewußte Kunſt entwickelt ihre Formen zunächſt aus dieſem naiven Stoffe und ſchreitet dann zur eigentlichen Kompoſition, endlich bis zur geregelten, dramatiſchen Handlung fort. Unſre gebildete Geſellſchaft hat, noch nicht für höhere Kunſtdarſtellung, aber für korrekteren ge-

Digitized by Google

ſelligen Genuß verſchiedene Nationaltänze aufgenommen, ja ſie rekrutiert ihr Tanzbedürfnis eigentlich nur aus dieſer Quelle, ſtößt aber dem entlehnten Stoffe ſeinen Naturton ab, ſtatt ihn zu veredeln, ja ſie verſtümmelt ihn gern gerade in ſeinen edelſten Teilen, wie denn z. B. unſer Walzer das Stück eines Tanzes iſt, der zuerſt im Finden, Fliehen, ſcherzenden Schmollen und Meiden, Verſöhnung den Roman und erſt zuletzt im längeren Drehen den Jubel der Hochzeit darſtellte; wir tanzen phantaſielos dieſe ohne den Roman. Nun fragt es ſich aber, ob wir auch die höhere Kunſtform, die umfaſſende Kompoſition zum reinen Zwecke der Darſtellung noch haben, und allerdings beſteht ſie in gewiſſer Geſtalt, nämlich im Ballett. Es teilt ſich in drei Momente: Maſſentanz des Chors, vereinzelter Tanz der aus ihm heraustretenden Tänzer und Tänzerinnen, pantomimiſche Handlung. Die letztere iſt nicht mehr zugleich wirklicher Tanz, wie bei den Alten; zwar wird ſie von der Muſik begleitet, aber nicht zu eigentlich orcheſtiſcher Beſtimmtheit mit jenem geringeren Spielraum des freien Teils der Bewegungen geregelt, wie bei den Alten. Der Kunſttanz der heraustretenden Tänzer und Tänzerinnen iſt, wo nicht Nationaltänze, wie die ſpaniſchen, ſlaviſchen, von ihnen ausgeführt werden, faſt ausdruckslos und zum widerlichen Kunſtſtück herabgeſunken, welches das Schwere mit dem Schönen verwechſelt; dies führt notwendig zum Schweren auf Koſten des Schönen, zur häßlichen Verrenkung, und für die Beleidigung der Anmut entſchädigt der Kitzel der Entblößungen, den der Reiz des Verbotenen in einer Welt ſtrenger Dezenzbegriffe verdoppelt: ein Zuſtand, den die Äſthetik der Sittenpolizei anheimzugeben hat. Am meiſten Schönheit iſt noch in den Chortänzen unſeres Balletts. Es wäre Zeit, daß aus dieſen Reſten ein neuer, edlerer, theatraliſcher Kunſttanz entwickelt würde.

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhalt

Die subjektiv-objektive Wirklichkeit des Schönen
oder
die Kunst

Zweiter Abschnitt
Die Künste
Zweite Gattung
Die subjektive Kunstform oder die Musik

	§§	Seite
a) Das Wesen der Musik		
a. Überhaupt	746—766	1—79
β. Die einzelnen Momente		
Das Tonmaterial und seine Gliederung	767—778	79—168
Der Höhenunterschied der Töne und seine Tonlagen überhaupt . . .	768	87—92
Das Tonsystem und die Intervallverhältnisse	769—770	93—107
Die Tonleiter und die Tongeschlechter .	771—772	108—117
Die Tonarten . . .	773	118—128
Harmonie	774—775	128—151
Rhythmus	776—777	151—166
Dynamik des Tons . . .	778	166—168
Die Komposition und ihre wesentlichen Formen		
Melodie	779	168—180
Die Gliederung in Teile, Perioden und Sätze	780	180—190
Die Stimmenführung; Übergang zur Polyphonie	781	190—195
Stimmenverknüpfung und Stimmenverflechtung	782	195—197
Kontrapunkt, Nachahmung, Kanon, Fuge .	783—784	197—209
Strenge und freie Polyphonie . .	785	209—212
Zyklische Kompositionsform; mehrteiliges, größeres Tonstück . .	786	212—214

Digitized by Google

	§§	Seite
Erste (triadische) Form des mehrteiligen Tonstücks; Rondo; Variation; Form der freien Gedankenentwicklung	787—790	214—226
Das größere, aus mehrteiligen Sätzen bestehende Tonstück	791	226—229
Der musikalische Stil		
Stilgesetz; Ausdruck, Tonmalerei	792	230—238
Stilarten	793	238—243
b) Die Zweige der Musik		
Einteilung	794—795	243—248
Unterschied der Vokal- und Instrumentalmusik	796	248—251
Verhältnis beider zueinander	797—798	252—258
a. Die Vokalmusik		
Ihre Einteilung	799	258—259
Lied, Ballade, Romanze	800—801	259—270
Rezitativ, deklamatorischer Gesang, Arie	802	271—286
Polyphone Vokalmusik; Chor	803	286—292
Größere Gesangwerke, Kantate, Motett, Hymnodie, Messe	804	292—300
β. Die Instrumentalmusik		
Die Instrumente	805—806	300—331
Einteilung des Instrumentalsatzes	807	331—333
Solosatz, mehrstimmiger Solosatz, Harmonie-, Konzert-, Orchestersatz	808—810	333—352
Die Gattungen der Instrumentalmusik	811	352—353
Das einfache Instrumentaltonstück	812	353—356
Das mehrteilige Instrumentaltonstück; Tanz, Marsch	813	356—362
Die Eröffnungs- und Einleitungsmusik; Ouvertüre	814	362—369
Größere Tonstücke, Sonate, Quartett usw., Konzert, Symphonie, freie Formen	815—816	369—391
γ. Vokal- und Instrumentalmusik in Einheit und Wechselwirkung		
Begründung und Zweck derselben; das durch sie entstehende Tonwerk im Allgemeinen	817—818	391—397

Digitized by Google

	§§	Seite
Das episch-lyrische Tonwerk, das Oratorium	819	397—405
Das dramatisch-lyrische Tonwerk, die Oper; ihre Anlage und Disposition, die Wahl der Stoffe, die verschiedenen Gattungen .	820—821	405—420
c) Die Geschichte der Musik		
Eigentümlichkeit und treibende Gegensätze ihrer Entwicklung . . .	822	420—424
Die Musik des Altertums . .	823	424—428
Die Musik des Mittelalters . .	824	428—434
Die moderne Musik		
Die italienische Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts	825	434—436
Die kirchliche und weltliche Musik in Italien seit dem 17. Jahrhundert . .	826	436—441
Die deutsche Musik bis Bach und Händel .	827	441—444
Die französische Musik; Gluck . .	828	444—446
Die Musik seit Haydn und Mozart . .	829—831	446—452
Die neuesten Richtungen . .	832	453—456
Anhang: Die Tanzkunst . .	833	456—463

Digitized by Google